فريدريش شيللر

مقالات فلسفية

في المسرح والشعر
ومسائل تتعلق بالإستطيقا



ترجمة:

علي مصباح

منشورات الجمل

فريدريش شيللر

مقالات فلسفية

في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا

ترجمة:
علي مصباح

منشورات الجمل

فريدريش شيللر: مقالات فلسفية (في المسرح والشعر ومسائل تتعلق بالإستطيقا)
ترجمة: علي مصباح
الطبعة الأولى ٢٠١٧

تلفون وفاكس: ٣٥٣٣٠٤ ـ ١ ـ ٠٠٩٦١
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

Friedrich Schiller: Philosophische Schriften

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

مقدمة المترجم

ربما يُعرف شيللر لدى القارئ العربي، والقراء عموماً، كشاعر ومؤلف مسرحي اقترن اسمه باسم غوته وبالمرحلة المتأخرة من عصر التنوير الألماني. غير أن الوجه الثاني لشيللر، والذي حجبه النجاح الباهر لأعماله المسرحية والشعرية، هو شيللر المفكر والفيلسوف الذي ترك جملة من النصوص و«الرسائل» الفلسفية تكاد تكون بحجم ما تركه من أعمال أدبية. وتعرف هذه الأعمال التي تم تجميعها في مجلد ضخم بـ «النصوص النظرية» *Theoretische Schriften*، وأحياناً بـ«النصوص الإستطيقية» *Ästhetische Schriften*.

كان شيللر متابعاً عن قرب لما يجري في مجال الفلسفة في عصره، وقد تركز اهتمامه في البداية على كتابات فيخته الذي كان صديقا له وزميل تدريس في جامعة يينا Jena. بعدها انصرف إلى التركيز على كتابات كنط، وأصبح يعترف علنا بأنه كنطي، أو «كنطي على نحو صارم» حسب عبارته. كان ذلك في مرحلة مبكرة نسبياً من حياته الفكرية، مباشرة بعد النجاح الكبير الذي لاقاه عمله المسرحي الأول والشهير الذي يحمل عنوان «اللصوص» (*Die Räuber*).

في تلك المرحلة من مساره الفكري وهو يشغل كرسي تدريس مادة التاريخ بجامعة يينا (سيضيف إليها سنة ١٧٩٠ درساً حول «نظرية التراجيديا») أصبحت الفلسفة شاغله الأول حتى أنه قرر أن يدير ظهره

للشعر والمسرح ويتفرّغ للدراسات الفلسفية. وفي الحقيقة كان المحرّك الرئيسي لاهتمامه الفلسفي هاجس فنيّ إستطيقي بالأساس، ومن خلفه هاجس سياسي اجتماعي.

لا ننس أننا في العشرية الأخيرة من القرن الثامن عشر، وحركة التنوير قد شرعت منذ صدمة زلزال لشبونة في فقدان حرارتها الصدامية البدئية الواثقة. أسئلة جديدة راحت تقلق عقول التنويريين من فولتير، إلى ليسينغ، وتربك ثوابت المنحى الوثوقي المتفائل لذلك الجيل، ولم يكن كنط نفسه في منأى عنها.

كارثة لشبونة، أو ما يمكن أن نسميه بصدمة لشبونة وضعت تلك الفكرة المتداولة لدى التنويريين عن «*عالمنا كأفضل عالم مما يمكن أن يوجد*» توضع موضع سؤال. كما دفعت بالفلاسفة والأدباء إلى إعادة التفكير في علاقة الإنسان بالطبيعة، وإلى التساؤل حول «براءة» الطبيعة، و«طيبة» الطبيعة، و«خيريّة» الطبيعة... إلخ. وقد جعلت تلك الصدمة، ـ ولا حاجة لنا بأن نقول بأنها بحجم زلزال، إذا كانت زلزالاً بالمعنى الحرفي للعبارة ـ، جعلت فولتير الساخر يتحوّل إلى جديّ قاتم الجديّة في قصيدته الشهيرة «لشبونة» (*Lisbonne*). والملفت للانتباه أن فولتير لم ينطق نثراً تحت مفعول الصدمة، وكان الشعر الوسيلة الوحيدة التي منحت نفسها له لمساءلة غوامض العالم والطبيعة: تشوّش هدوء المفكّر البارد فجأة وعلى نحو عات فنطق شعراً.

حدثٌ آخر بحجم زلزال لشبونة سيهزّ عقول التنويريين والتنويريين المتأخرين هو الثورة الفرنسية. وكان المفكرون والفنانون الألمان أكثر مَن تأثر على نحو مفزع أحياناً بتلك الحادثة وما رافقها ولحقها من وقائع دموية وظهور انفلاتات فوضوية ونزوعات عنفوية قصوى كانت تبدو لأعين الملاحظين آنذاك مثل ظاهرة تهدّد بعودةٍ إلى الطور الهمجيّ.

لم يكن اهتمام كنط بالمسألة الأخلاقية، وبـ«نقد العقل المحض» و«العقل العملي» و«ملكة الحكم» مجرد ترف فكري منفصل عن شغب الواقع المحيط وقلاقله إذاً. وكذلك لم يكن الاهتمام الفلسفيّ الإستطيقي لشيللر ترفاً فنياً متعال، أو مترفع على زوبعة الأحداث التي كانت تشتعل في الواقع.

«إن الجمال وحده هو الذي يضمن السعادة للجميع، وكل فرد ينسى حدوده الفردية حالما يمسّه سحره. ما من امتياز، وما من سلطة استبدادية سيكون مسموحاً بها طالما يكون الجمال سائداً والمظهر الجميل يوسّع من مجال سيادته. يمتد ذلك المجال باتجاه المناطق العليا، حتى تلك المناطق التي يبسط العقل نفوذه عليها بواسطة مبدأ ضرورة لا مشروطة، وفوقها ينتهي كل ما هو مادة؛ ويمتد باتجاه المناطق السفلى، حتى المناطق التي تسود فوقها الغريزة بقوة إكراهٍ عمياء وحيث لم يبدأ حضور الصورة بعد. وحتى على تلك التخوم التي لا يملك الذوق فيها سلطة المشرّع، فإنه لا يسمح بأن تُنتزع منه سلطته التنفيذية». (من *«رسائل حول التربية الإستطيقية للإنسان»* ـ الرسالة السابعة والعشرون).

الرسالة السابعة والعشرون، أو الرسالة الأخيرة من آخر نص من الكتابات النظرية لشيللر. كان ذلك بين سبتمبر ١٧٩٤ وجوان/حزيران ١٧٩٥ أي سنتيْن بعد ظهور كتاب *«نقد ملكة الحكم»* (الحلقة الأخيرة من ثلاثية «النقد») لكنط، وحوالي ستّ سنوات بعد اندلاع الثورة الفرنسية.

كان شيللر يتابع بقلق ما يجري على الساحة الفرنسية وما يجري في الواقع من حوله، ومثله مثل بقية الفلاسفة والمفكرين، كانت الوقائع

تدفع به إلى طرح، أو إعادة طرح أسئلة الفلسفة حول مسائل تتعلق بالطبيعة والحضارة، بالغريزة والعقل، بالقانون والحرية. ولئن كان لشلّر، كما لكنط أيضاً، شيء من الميل إلى فكر روسّو حول الطبيعة فإن تلك النظرية، وبعد حادثة زلزال لشبونة ثم اندلاع الثورة الفرنسية، لم تعد مقنعة بالنسبة إليهم، ولم تعد قادرة على الإجابة عن أسئلتهم الجديدة.

سنلمس هذا الهاجس السياسي الاجتماعي بصفة واضحة في *الرسائل* الثالثة والرابعة والخامسة من نص *التربية الإستطيقية للإنسان*، التي تضع الإطار العام الذي تتحرك داخله ووفقاً لضغوطاته شواغل الكتابة لدى شيللر المنظّر الإستطيقي.

سيعمد كنط إلى نظام عقلي صارم يفصل أكثر مما يوحّد بين الطبيعة والثقافة، والحواسّ والعقل (المعرفة الحسية والمعرفة العقلية)، ولئن مثّل العمل الأخير لكنط (*نقد ملكة الحكم*) الركيزة الأساسية التي سيطوّر عليها شيللر مجمل بحوثه التي ستتوّج بـ«*الرسائل*»، فإن ذلك الفصل الصارم بالذات هو الذي (وكما سيلاحظ القارئ في نص «*البهاء والوقار*») لم يكن يُرضِ شيللر الذي كان موجّهاً أكثر بهاجس الجمع أكثر من التجزئة، وبفكرة الكليّة والوحدة: «وحدة الإنسان» أو ما يسميه بـ«الإنسان الكامل» حيناً و«الإنسان المثالي» حيناً آخر.

من منطلق هذا الحرص على الوحدة سيركز شيللر اهتمامه على الإستطيقا. وسيغدو الجمال (الفنّ) عنصراً أساسياً في توحيد ما جزّأته الفلسفة والثقافة عامة (لنفْهمْ: الحضارة الحديثة من خلال هذه العبارة).

هناك هاجس البحث عن إجراء مصالحة بين الطبيعة والثقافة، وبين العقل والحواس، بين الغريزة والأخلاق، والحرية والواجب، هاجس

ستدور حوله كل النصوص النظرية لشيللر، وسيشكل الغاية النهائية التي ترمي إليها جهود تفكيره على مدى ما يقارب العشرين سنة.

لكن الغاية الأخرى التي بالكاد تعلن عن نفسها بصراحة هي تلك التي عبر عنها ذات سنة بعيدة في محاضرة له عن «*المسرح منظوراً إليه كمؤسسة أخلاقية*» غاية فنيّة تربوية، أو محاولة لمنح الفن منزلة تجعل منه أداة تربية، أو لنقل وضع نظرية تجعل من الفن (مسرحاً أو شعراً أو فنوناً تشكيلية) عماداً أساسياً للتربية الأخلاقية للإنسان، أو بعبارة أخرى تربية الإنسان الأخلاقي (تربية فردية باطنية): الأساس الذي سيقوم عليه الإنسان الاجتماعي الذي ينخرط طوعاً وعن حريّة **مستبطَنة** في لعبة التواصل والتبادل الاجتماعييْن. يعني ذلك: كيف يكون الإنسان حرّاً وهو يتنازل عن جزء من حريته من أجل حياة اجتماعية منسجمة هي التي تجسد في نظره الصورة الحيّة للإنسان الكامل، أو الإنسان المثالي. أو بعبارة أخرى كيف يكون حرّاً ومنخرطاً ـ متنازلاً طوعاً عن جزء من حريته؟

ما الذي يستطيع أن يحقق هذه الوحدة: احتضان الإنسان لكلّيته طبيعةً وثقافة، وغريزةً وعقلاً دون أن يكون لعنصر من هذه العناصر مزعَم هيمنة أو سلطة إقصاء لبقية العناصر المكوّنة لهذه الوحدة؟ جواب شيللر واضح: الفنّ «والفنّ وحده»؛ الفن كلعب ـ أو ممارسة لغريزة اللعب. لكنه لعب غير بريء، لأنه ممارسة تعيد للإنسان تملكه بحريته: العنصر الأساسي المكوّن لإنسانيّته. الفن كمدرسة للتربية الأخلاقية، لا بالمعنى التلقيني أو الوعظي للتربية، بل من خلال وضع الإنسان وجها لوجه مع متناقضاته، ومع الصراع الذي يخضع إليه داخل تلك التناقضات، ذلك الصراع الذي يجعل البطل التراجيدي مثيراً للإعجاب والافتتان، وفي الآن نفسه محرّكاً لأحاسيس التعاطف والشفقة والتواطؤ: بمعنى التضامن الإنساني العميق.

نرى هنا أن شيللر يدع جانبا فكرة «الكاثارسيس» (التطهير) الأرسطاطوليسية في مهمة الفن، ليضع محلها إعادة بناء الوحدة الكلية للإنسان: غريزة وعقلا، حرية وتقيّداً، أي طبيعةً وثقافةً.

فالأمر لا يقتضي لدى شيللر إذاً هروباً من الحضارة الماسِخة إلى الطبيعة النقيّة (من المصطنَع إلى الطبيعي)، وهنا يفترق عن روسو، لأن ذلك في نظره مجرد عودة، لا إلى الطور الهمجي فحسب، بل إلى ما قبل الإنسان. وهو ما يجعلنا نتذكر العبارة الساخرة، لاذعة السخرية التي توجّه بها فولتير إلى روسو ردّاً على نظريته الطبيعانية: «*إن من يقرأ كتابك هذا، أيها السيّد، تأخذه رغبة في المشي على أربع. لكن، وبما أنني، وأنا في هذا العمر قد نسيت تلك الدربة منذ أكثر من ستين سنة، فلا أراني سأقبل بها وأُقبل عليها الآن مجدداً*».

بعبارات أقلّ حدّة، ومن دون الأسلوب الساخر لفولتير سيعبّر شيللر عن الأمر نفسه بقوله إنه ابن عصره ولا يرغب أن يعيش في غيره: «*لا أود أن أعيش في عصر غير هذا العصر، ولا أن أكون قد قمت بعملي من أجل قرن آخر. فالمرء يكون مواطناً لعصره، مثلما يكون مواطناً لدولة بعينها؛ وإذا ما كنا نجد أنه من غير الملائم أن لا نحيا وفقاً لعادات وأخلاق عصرنا، فلِم لا يكون من واجبنا أيضاً، ونحن على أهبة اختبار نشاط لنا، أن نصغي إلى صوت حاجيات وذوق عصرنا؟*»

في هذا الإطار تتنزّل الكتابات النظرية لشيللر. وقد اخترنا منها ما بدا لنا أكثر اقتراناً بمجال الفنّ والإستطيقا، وما كان ملاصقاً للهواجس الخاصة لشاعر ومؤلف مسرحي، وتركنا جانباً عدداً هائلاً من النصوص التي تناول فيها شيللر مسائل فلسفية عامة رأينا أنه من الأفضل أن يعود إليها القارئ لدى أصحابها الأصليين: الفلاسفة، مثل فيخته وكنط مثلاً.

وبطبيعة الحال، فإن المترجم - والمترجم غير بريء دوماً - لا يتحرك هو أيضاً دون دوافع خفية وهواجس قد تكون لها علاقة بما يجري من حوله في المجالات الفكرية والسياسية والاجتماعية عامة. ولعل تلك الهواجس هي التي وجهت اختياري لهذه النصوص وإقبالي على ترجمتها ونقلها إلى القارئ العربي.

بدءاً كنت أريد أن أكتب توضيحاً حول الأسباب التي جعلتني أتوقّف مؤقتا عن ترجمة نيتشة وأعود إلى شيللر، أو ما يعني عودة بطريقة ملتوية إلى كنط: أي إلى المشروع الذي جاء نيتشة يروم نقضه وتقويضه. لكنني عدلت الآن عن ذلك، بعد هذا التقديم السريع الذي حاول أن يضع هذه الجهود الفكرية في إطارها التاريخي، والإشارة إلى الهواجس الخفيّة التي كانت تحركها.

وعندما أتكلم عن «عودة» فذلك بالمعنييْن الميقاتي (الكرونولوجي) والتاريخي معاً: من نيتشة أواخر القرن التاسع عشر، إلى شيللر أواخر القرن الثامن عشر؛ من مقوّض الأسس التي انبنت عليها الأنوار الأوروبية ومشروع الحداثة إلى جيل مؤسّسي الأنوار وواضعي ركائز المشروع الحداثي. أو إذا ما أردنا: عودة من مستشرف القرن العشرين وما سيليه، إلى مستشرف القرن التاسع عشر.

لكن...

حسناً، وفي أي قرن نعيش نحن اليوم؟ نحن العرب قراءً وكتّاباً ومواطنين؟

لشبونة ١٠ جانفي ٢٠١٦

***

تنويه

ضمن عمل الانتقاء الذي قمت به في اختيار النصوص التي ترجمتها من مجمل ما يقارب ١٥٠٠ صفحة من مجموع النصوص النظرية لشيللر، عمدت أيضاً إلى الانتقاء وأنا أترجم نص *«رسائل حول التربية الإستطيقية للإنسان»* وهي ٢٧ رسالة أَسقطتُ منها ٨ رسائل، إما بسبب التمطيط التحليلي الفلسفي البحت، والتوسع في إعادة طرح أفكار فلسفية عمومية يمكن للقارئ أن يعود إليها لدى كنط خاصة. أو لأن بعض الرسائل تكرر وتتوسع في ما قاله الكاتب بصفة كافية ومفيدة في رسائل أخرى، ففضلت أن لا أثقل على القارئ بالإعادة والتكرار متحملاً مسؤوليّتي في ذلك فيما يمكن أن يُعاب عليّ من وصاية مارستها على القارئ بهذا الاختيار، والمترجم على أية حال مجبر دوماً على الانتقاء بشكل أو بآخر.

سيجد القارئ في مستهل الفصل الثالث: «رسائل حو التربية الإستطيقية للإنسان» جرداً للرسائل التي أُسقطت من الترجمة مع ملخّص مقتضب لمحتواها حتى يكون على بيّنة من أمر ما حجبنا عنه، عسانا نلقى تفهّما، وندرأ عنّا ملامةً، علماً وأنه لا يخفى عنّا *أن إرضاء الناس غاية لا تُدرك*؛ وذلك أمر حسن أيضاً.

I

عن سبب المتعة
التي نجدها في المواضيع التراجيديّة

أيّاً كانت الجهود التي يبذلها بعض الإستطيقيين الجدد من أجل أن يثبتوا، خلافاً للاعتقاد العام، أن فنون الخيال والأحاسيس لا ترمي البتة إلى غاية المتعة ـ كما لو كانوا يريدون تبرّئتها من تهمة مُهينة ـ، فإن ذلك الاعتقاد العام سيظل مع ذلك محتفظا بالأساس المتين الذي كان وما يزال قائماً عليه، ولن تقبل الفنون بسهولة بمقايضة الرسالة الممتعة التي كان يُعترف لها بها دوماً ودون منازع، برسالة جديدة يدّعي هؤلاء تشريفها بها بكل سخاء، رفعاً لمنزلتها. ودون قلق من أن ترى نفسها تتّضع بسبب غايتها التي ترمي إلى إمتاعنا، ستظل الفنون بالأحرى تستمدّ فخرها من ذلك الامتياز الذي يجعلها تنجز بصفة مباشرة تلك المهمة، وتحقق بذلك ما لا تحققه بقيّة اتجاهات ومسالك النشاط الذهني للإنسان إلا بصفة غير مباشرة. أن تكون الغاية النهائيّة للطبيعة فيما يتعلق بالإنسان هي سعادته، حتى وإن ظل الإنسان نفسه غافلاً عن تلك الغاية أثناء ممارسة أفعاله الأخلاقية، فذلك ما لا يستطيع أن يشك فيه أحدٌ يقبَل مبدئيّاً بأن للطبيعة غاية. وبالتالي فإن الفنون الجميلة والطبيعة، أو بالأحرى مبدعَ الطبيعة، تلاحق نفس الغاية وهو نشر المتعة وتحقيق السعادة.

لعِباً تمنحنا الفنونُ ما لا نستطيع الحصول عليه إلا بالجهد والعناء من خلال قريناتها الأكثر جدّية: تهب مجاناً ما لا يُحصَّل مع غيرها إلا

كنتيجة لعناء وجهود مضنية. إذ كم من العمل والاجتهاد يلزمنا ثمناً لمُتع الذهن، وكم من التضحيات الأليمة لتحقيق رضا العقل، وكم من التنازلات القاسية من أجل متعة الحواس! وأية سلسلة من الآلام سيكون علينا أن نتحمّل من أجل التكفير عن كل شطط في التناول من تلك المتع! إن الفن وحده هو الذي يمنحنا متعة لا تفترِض جهداً مسبقاً لتحصيلها، ولا تكلّف تضحياتٍ، ولا تطلُب ثمناً لها في التوبة. من تُراه سيضع هذه المزيّة التي تقوم على السحر في *نفس المرتبة* مع الوظيفة الوضيعة للتسلية؟ ومن سيعنّ له أن ينكر على الفن هذه الغاية، لا لشيء إلا لأنه يعتبره من منزلة أرقى من تلك الوظيفة؟

تلك النية الحسنة على أية حال، والمتمثلة في ملاحقة المنفعة الأخلاقية كهدف نهائي سامٍ، والتي أسهمت في خلق ومساندة العديد من الرداءات في الفن، قد تسببت في أضرار مماثلة على مستوى النظرية أيضاً. فمن أجل أن تمكّن الفنون الجميلة من الارتقاء إلى مرتبة رفيعة، ولكي تضمن لها كسب ودّ الدولة واحترام جميع الناس، تم الدفع بها خارجا عن مجالها الحقيقي الخاص، لتُفرَض عليها مهمةٌ غريبة عنها ومتعارضة مع طبيعتها. ويعتقد أصحاب هذه النوايا أنهم يقدمون خدمة جليلة للفنون عندما يضعون لها غرضاً أخلاقيّاً عوضا عن الغرض الطائش المتمثل في ما تمارسه من سحر على الجمهور، ويكون على ما تتمتع به من تأثير واضح على الطباع أن يمضي بالتالي في اتجاه دعم هذا الزعم الأخلاقي؛ إذ يبدو لهؤلاء من غير المنطقي أن يكون هذا الفن نفسه ذا قدرة فائقة على تحقيق الهدف الأسمى للإنسان، وفي الوقت نفسه لا يمارس هذا التأثير إلا بصفة ثانوية، ويجعل متعلَّقهُ النهائي في مثل هذا الغرض الرذيل حسب تصوّرهم، وهو المتعة. غير أنه سيكون بإمكاننا أن نرفع هذا التناقض الظاهر بكل سهولة، إن كنا

نمتلك نظريةً متينة في المتعة وفلسفةً فنون مكتملةً. وسيتضح لنا من خلال هذه النظرية أن متعة حرّة مثل تلك التي يمنحنا إياها الفن ترتكز كليّاً على أساس من شروط أخلاقية، وأن مجمل الطبيعة الأخلاقية للإنسان تكون فاعلةً داخلها. وسينتج عنها أيضاً أن إثارة تلك المتعة غايةٌ لا يمكن بلوغها أصلاً إلا بواسطة وسائل أخلاقية، وأن الفن لا يمكنه بالتالي إلا أن يمر عبر الأخلاق وهو يسلك طريقه نحو تحقيق المتعة الكاملة كغاية أسمى له. غير أنه سيكون من غير المهم إطلاقاً بالنسبة لشرف الفن أن تكون غايته أخلاقية، أو أنه فقط لا يستطيع بلوغ هدفه إلا بواسطة وسائل أخلاقية، إذ في كلا الحالتين سيجد نفسه أمام مسألة أخلاقية ويكون عليه أن يعمل في انسجام صارم مع الإحساس الأخلاقي؛ وبالمقابل، ليس هناك من شيء أكثر أهمية بالنسبة لجودة الفن من أن يعرف أيهما ينبغي أن يكون الهدف وأيهما الوسيلة. فإذا ما كانت الغاية نفسها هي الأخلاق، سيفقد الفن عندها ما يكوّن قوّتَه: أي حرّيتَه والعنصر الذي يجعله ذا تأثير على العموم، وهو سحر المتعة؛ سيتحول اللعب عندها إلى جدّ، والحال أن اللعب بالذات هو ما يجعل الفن قادراً على أداء عمله الجديّ على أفضل وجه. فالفن لا يستطيع أن يكون ذا تأثير نافع على الأخلاق إلا عندما يكون قد أنجز *أرقى* تأثيره الإستطيقي، لكنه لا يستطيع أن ينجز تأثيره الإستطيقي الأرقى إلا من خلال ممارسته لحريته كاملة.

من المؤكّد أيضاً أن كل متعة، عندما تكون نابعة عن مصدر أخلاقي، تهذّب أخلاق الإنسان، وهكذا تتحول النتيجة عندها إلى سبب. فالمتعة التي نجدها في الجميل، وفي المؤثر، وفي النبيل تمتّن أحاسيسنا الأخلاقية، مثلما تسهم المتعة التي نجدها في فعل الخير وفي الحب في تمتين هذه الميول. وكما تكون متعة العقل النصيب الحتميّ

لذي الأخلاق الممتازة، يكون الامتياز الأخلاقي مرافِقاً طوعيّاً لمتعة الأحاسيس. وهكذا فإن الفن لا يحقق تأثيره الأخلاقي إذاً فقط لأنه يتوخى في ذلك وسائل أخلاقية تسحرنا، بل كذلك لأن المتعة نفسها التي يمنحنا إياها تتحول إلى وسيلة تهيئة أخلاقية.

الوسائل التي يتوخاها الفن لبلوغ غاياته متعددة تعدّدَ المصادر التي تنجم عنها المتعة الحرة عامة. أعني بالمتعة الحرة تلك التي تشتغل داخلها القوى الذهنية والطاقة التخييلية، وفي صلبها يغدو التصوّر مولّداً للإحساس؛ خلافا للمتعة الجسدية أوالحسية، حيث تكون النفس خاضعةً لقوانين الضرورة الطبيعية العمياء، والأحاسيس متأتّيةً مباشرة عن أسباب فيزيائية. إن المتعة الحسية هي الوحيدة التي تجد نفسها مقصاةً من مجال الفنون الجميلة، ولا يمكن للبراعة التي تُستخدم في إثارة مثل هذه المتعة أن ترتقي أبداً إلى مستوى الفن النبيل، أو أنه لا يمكنها ذلك إلا عندما يتم تنظيم الانطباعات الحسية وتدعيمها أو تخفيفها وفقاً لمخطط فني، ويكون انضباطها لذلك المخطط بيّناً من خلال الصورة التي تتجسد فيها. لكن، وحتى في هذه الحالة أيضاً، فإن شيئاً واحداً يظل جديراً بأن يسمى فنّاً وهو ما يكون منها موضوع متعة حرة، أعني بذلك الذوقَ في الترتيب، الذي يخلب لبّنا، وليست الإثارة الحسية نفسها التي لا تمنح متعةً إلا لحواسنا.

إن المنبع العام لكل متعة، بما في ذلك المتعة الحسية، هو التلاؤم الغائيّ(١) وتكون المتعة حسية عندما لا يتجلى لنا هذا التلاؤم عن طريق

---

(١) Zweckmäßigkeit أو ما معناه التلاؤم الغائي، أي أن يكون فعل ما مناسباً وموافقاً للغاية النهائية. وهذا المفهوم (الغائية) بالرغم أنه قديم قدم الفلسفة، فهو يعود هنا إلى المفهوم الكنطي للغائية، لا بمفهومها اليوناني القديم ولا بمفهومها القروسطي=

ملكة التمثل، بل فقط عن طريق قانون ضرورة طبيعية يكون إحساس المتعة نتيجة فيزيائية له. هكذا تنجم عن الحركة الغائية للدم والقوى الحيوانية المتعةُ الجسدية بكل أنواعها ومختلف تشكلاتها داخل بعض الأعضاء أو في الآلة بكليتها؛ نشعر بهذا التلاؤم الغائي من خلال الإحساس الممتع، إلا أننا لا نتوصل إلى أي تصوّر، واضحاً كان أم غامضاً، عنه.

تكون المتعة حرة عندما *نتمثل* التلاؤم الغائي، ويرافق هذا التمثّلَ الإحساسُ الممتع. وهكذا فإن كل التصورات التي ندرك من خلالها تلاؤما مع الغاية وانسجاماً تشكّل مصادر متعة حرة، وتكون بالتالي مؤهلة لكي يستخدمها الفن لهذه الغاية. وتتوزع هذه التصورات داخل الخانات التالية: الخير، الحق، الكمال، المؤثر، الجليل. يشغل الخير عقلَنا، والحقُّ والكمالُ ذكاءَنا، أما الجميل فيشغل الذكاءَ والخيالَ معاً؛ ويشغل المؤثر والجليل العقلَ والخيالَ. صحيح أننا ننجذب إلى الإثارة أو الطاقة الضرورية للحركة؛ لكن الفن لا يستخدم الإثارة إلا كعنصر مرافق للأحاسيس الراقية الناجمة عن إدراك التلاؤم الغائي، ولا تمثل في حد ذاتها شيئاً يمكن أن يتميز عن بقية الأحاسيس المعتادة، ويقابلها الفن بنفس الاحتقار الذي يقابل به بقية المتع الحسيّة.

=المسيحي، اللذان يحيلان على مبدأ ارتباط الغايات الجزئية بغاية كليّة تفترض وجود عاقل مدبّر يوجه الأشياء الطبيعية كلها إلى غايته: الله. بالنسبة لكنط، الإنسان أيضاً، مثله مثل الطبيعة، غاية لذاته. وبالتالي يمكن للتلاؤم الغائي أن يكون تلاؤماً مع الغاية الإنسانية؛ الغاية الأخلاقية؛ غاية الحرية، غاية الواجب... إلخ. أنظر كتاب «نقد ملكة الحكم»؛ القسم الثاني: نقد ملكة الحكم الغائية.

لا تستطيع المصادر المختلفة التي يستقي منها الفن تلك المتعة التي يمدنا بها أن تمكننا لوحدها من إجراء تصنيف لأنواع مختلفة من الفنون؛ ذلك أن داخل الصنف الواحد من الفنون يمكن أن تتجاور أنواع مختلفة من المتعة، بل كل الأنواع تقريبا. لكن حالما يشكّل نوعٌ محدد منها غاية رئيسية يلاحقها ذلك الفن، سيكون بوسعها، إن لم تحدد صنفا بعينه، أن تؤسس على الأقل اتجاها خاصاً. وهكذا يمكننا مثلاً أن نجمع الفنون التي تلبي حاجيات الذكاء والخيال بصفة خاصة، أي تلك تتخذ من الحقيقة والكمال والجمال غاية أساسية لها، وأن نضعها تحت يافطة الفنون الجميلة (فنون الذوق، فنون الذكاء)؛ أما تلك التي تتجه بصفة خاصة إلى الخيال والعقل، والتي تجعل بالتالي من الخير والجليل والمؤثر موضوعاً رئيسيّاً لها، فيمكن جمعها داخل فئة خاصة نطلق عليها اسم الفنون *المؤثّرة* (فنون الأحاسيس، وفنون القلب). من الأكيد أنه من غير الممكن أن نفصل كليّاً بين المؤثّر والجميل، لكن الجميل بإمكانه أن يوجد بسهولة من دون المؤثّر. وإذا ما كانت هذه الاتجاهات لا تخوّل لنا أن نؤسس عليها بسهولة تصنيفا كاملا للفنون الحرة، فإنها تمكننا على الأقل من تحديد أكثر دقة لمبادئ الحكم، ومن تفادي التشويش الذي نجد أنفسنا منجرّين إليه حتماً عندما نقع خلال وضع قوانين للمسائل الجمالية في الخلط بين مجالَيْن مختلفَيْن تمام الاختلاف، وهما مجال المؤثر ومجال الجميل.

يشترك المؤثر والجليل في كونهما يثيران اللذة من خلال الاشمئزاز، وأنهما تبعاً لذلك (لكون اللذة تنجم عن التلاؤم الغائي، والاشمئزاز عن العكس) يمنحاننا الإحساس بتلاؤم يجد شرطاً له في عدم التلاؤم.

يقوم الإحساس بالجليل على الإحساس بمحدوديتنا وبعجز*نا* عن الإحاطة بشيء ما من ناحية، وعلى الإحساس ب*قوتنا الفائقة* التي لا

تتراجع أمام أيّ حاجز من ناحية ثانية، لكنها تخضع *معنويا* إلى ما تخضع إليه قوانا الجسدية. فموضوع الجلال يعارض قدراتنا الجسدية إذاً، وهذا التعارض، أو عدم التلاؤم مع الغاية يثير فينا حتماً إحساساً غير مريح. إلا أنه سيستدعي إلى وعينا في الوقت نفسه طاقة أخرى فينا أرقى من ذلك الأمر الذي أخضع خيالنا. وبالتالي، فإن موضوعاً جليلاً، ولكونه يناقض قوانا الحسية، يغدو ملائما للعقل، ويمنحنا لذة من خلال تلك الطاقة الأرقى فيما هو يؤلمنا من خلال إخضاع قوانا الدنيا.

أما التأثر في معناه الدقيق فيعني ذلك الإحساس المزدوج الذي يتمازج فيه الألم مع اللذة التي نجدها في الألم. ولا نستطيع أن نشعر بمثل هذا الإحساس تجاه مكروه يصيبنا إلا إذا ما ظل الألم الذي نشعر به معتدلا بما يجعله يدع مجالاً للذة من تلك التي يمكن أن يحس بها متفرج متعطف تأخذه الشفقة. إن خسارة متاع مهم تسحقنا الآن وتلقي بنا أرضا، والألم الذي نعانيه يجعل المتفرج يتأثر لحالنا؛ لكن بعد سنة سنتذكّر تلك المعاناة بتأثراً شبيه بذلك الذي يشعر به المتفرج. إن الإنسان الضعيف يظل دائماً فريسة لألمه، بينما لا تحدث أكبر الخطوب في البطل والحكيم سوى إحساس ب*التأثر*.

ويتكوّن التأثر، مثله مثل الإحساس بالجليل، من عنصرين هما الألم واللذة؛ فهنا، كما هناك، يكون اللاتلاؤم قاعدة يتأسس عليها التلاؤم. سيبدو لنا ذلك إذاً تناقضاً في الطبيعة أن يكون الإنسان عرضة للألم والحال أنه لم يُخلق لكي يتألم، وهذا التناقض يؤلمنا. إلا أن هذا الذي *يؤلمنا* في التناقض عنصرَ انسجام بالنسبة لطبيعتنا العاقلة في العموم، وهو ملائم بالنسبة للمجتمع الإنساني أيضاً بما هو حافز يدفعنا إلى الفعل. وعليه فإن الإحساس الكريه الذي يثيره فينا هذا التعارض لابد أن يفضي لدينا ضرورةً إلى إحساس باللذة، لأن ذلك الإحساس الكريه غدا

ملائماً للغاية. ولكي نحدد ما إذا ستكون الغلبة للذة أم للإحساس الكريه في حالة تأثر ما، علينا أن ننظر في ما إذا كان تجسيد التعارض أم التلاؤم الغائي هو الطاغي في ذلك. وسيكون ذلك محدَّداً إما بعدد الغايات التي تم تحقيقها أو الإخلال بها، أو بعلاقة تلك الغاية النهائية بكل الغايات الجزئية.

تؤثر فينا معاناة الإنسان الفاضل على نحو مؤلم أكثر من معاناة الرذيل، لأننا نكون مع الحالة الأولى أمام تناقض، لا مع الغاية العامة للإنسان فحسب، ألا وهي السعادة، بل مع تلك الغاية الخصوصية أيضاً والتي تتمثل في كون الفضيلة لا بد أن تكون مجلبة للسعادة؛ بينما ينحصر التناقض في الحالة الثانية مع الغايه العامة الأولى فقط. وفي مقابل ذلك تؤلمنا أيضاً سعادة الشرير أكثر مما تفعل مأساة الرجل الفاضل، لأننا نجد أنفسنا هنا أمام تناقض غائي مزدوج ينطوي عليه وجود الرذيلة في حد ذاتها أولاً، ومكافأة تلك الرذيلة، ثانياً.

علاوة على ذلك فإن الفضيلة أكثر قدرة على مكافأة نفسها، مما تكون الرذيلة قادرة على معاقبة نفسها؛ ولهذا السبب بالذات يظل الإنسان الفاضل داخل محنته أكثر وفاء للفضيلة، بينما لا يخطر على بال الرذيل في غمرة سعادته أن يتحوّل بنفسه إلى الفضيلة.

غير أن المهم لدى تحديدنا للعلاقة بين المتعة والإحساس الكريه، هو أن نعرف أيّاً من الغايتين تفوق الأخرى أهميّة، تلك التي توفّقنا إلى بلوغها، أم تلك التي أهملناها فيما نحن نحقق غاية أخرى. علماً وأنه ليس هناك من تلاؤم غائيّ يعنينا على نحو حميم مثل التلاؤم الأخلاقي، وما من متعة تتجاوز في قيمتها تلك التي يمنحنا إياها هذا الأخير. يمكن للغائية الطبيعية أن تظل إشكاليَّة بالنسبة إلينا، أما المعنوية فواضحة لدينا.

وهي الوحيدة التي تتأسس على قاعدة طبيعتنا العاقلة وعلى مبدإ ضرورة داخلية. إنها مصلحتنا الأقرب والأهم، وفي الآن نفسه الأكثر قابلية للإدراك، لأنها لا تتحدد بأي عنصر محدِّد من الخارج، بل وفقاً لمبدأ داخلي لعقلنا؛ إنها ترس حريتنا.

تعبّر هذه الغائية المعنوية عن نفسها بصفة أكثر حيويّة عندما تجد نفسها في تناقض مع غائية من نوع آخر وتكون لها الغلَبة في ذلك؛ عندها فقط يتجلّى مجمل قوة القانون الأخلاقي، عندما يكشف عن نفسه في الصراع ضد كل القوى الطبيعية الأخرى، وعندما تجد كل تلك القوى نفسها مندحرة أمامه، وتفقد كل سيطرة لها على النفس البشريّة. تحت يافطة القوى الطبيعية الأخرى ينضوي كل ما هو غير أخلاقي، بما معناه كل ما لا يخضع إلى التشريع الأعلى للعقل، أي: الأحاسيس، والغرائز، والانفعالات، والأهواء، وكذلك الضرورة الفيزيائية والقدر. وكلما كان الخصم أكثر شراسة، يكون الانتصار أكثر مجدا؛ فالمقاومة وحدها هي التي تجعل القوة جليّة الحضور. ينتج عن هذا «أن أرقى وعي في طبيعتنا المعنوية لا يمكن أن يستقيم له وجود إلا داخل وضع عنيف: في الصراع، وأن أرقى متعة معنوية تكون مرفوقة دوماً بالألم».

سيكون إذاً على النوع الشعري الذي يريد أن يضمن لنا أرقى درجات المتعة المعنوية، أن يستخدم، لهذا السبب بالذات، مزيجاً من الأحاسيس المتناقضة، ويمنحنا متعة فيما هو يثير فينا الألم. ذلك هو ما تفعله التراجيديا على أفضل وجه، ويشمل مجالها كل الحالات الممكنة التي تتم داخلها التضحية بغائية طبيعية من أجل غائية معنوية، أو التضحية بغاية معنوية من أجل غاية معنوية أخرى أسمى منها. وقد لا يكون من المستحيل أن نتوصل، من خلال العلاقة التي تجعلنا ندرك

الغائية المعنوية، أو نشعر بها في مقابلتها مع غيرها، إلى وضع سُلّم تراتب للمتعة المعنوية، من أسفل درجة إلى أعلى درجة لها، وأن نحدد مسبقاً درجة التأثر العذب أو الأليم وفقاً لهذا المبدأ. بل لعلنا نستطيع أن نستمد من هذا المبدأ نفسه ترتيبا للأعمال التراجيدية، وأن نستوفي تحديد مجمل طبقاتها وتنضيدها داخل قائمة مكتملة، وسيكون بإمكاننا عندها أن نحدد لكل عمل تراجيدي مكانه المناسب، وأن نقدّر مسبقاً درجةَ وكذلك نوعيةَ التأثّر الذي سيحدثه، والذي لا يمكنه، وفقاً للنوع الذي ينتمي إليه، أن يتجاوزه. لكن لندع الآن هذا الموضوع الذي سنتطرّق إليه في موقع خاص به.

ولكي ندرك إلى أي مدى تبجل نفسنا فكرة التلاؤم الغائي المعنوي على التلاؤم الغائي الطبيعي، فإن بعض الأمثلة الخصوصية يمكنها أن تثبت لنا ذلك على نحو جليّ.

عندما نرى (هويون) وأماندا[1] موثوقيْن إلى عمود المحرقة وقد اختارا كلاهما طوعاً أن يتحملا فظاعة الموت حرقاً على خيانة المحبوب مقابلاً لاعتلاء العرش، فما الذي يجعل بالنسبة إلينا من هذا المشهد موضوعاً لمتعة قدُسيّة؟ إن التناقض بين حالتهما الحاضرة والمصير الزاهي الذي استهزأ به، ذلك التناقض الظاهري للطبيعة التي تكافئ الفضيلة بالأسى، ونكران الذات المناقض للطبيعة، كل هذه الأشياء، وهي توقظ في النفس تصورات عديدة عن التناقض واللاتلاؤم الغائي، من شأنها أن تملأنا بأكثر الآلام حدة؛ ـ لكن ما الذي يعنينا في الطبيعة

---

(١) *Hüon und Amanda* مسرحية غنائية من ٥ فصول اقتبسها كريستوف مارتن فيلاند عن ملحمة شعرية تحمل عنوان أوبرون Oberon، ثم مثلت فيما بعد قاعدة لليبريتو «الناي السحري» التي سيؤلف موسيقاها موتزارت.

بكل غاياتها وقوانينها، إذا ما كان هذا التناقض الذي يبدو لنا منها يمثل فرصة يَظهَر لنا فيها الانسجام المعنوي الذي في داخلنا في ضيائه الساطع؟ إن ما نخبره من القوة الظافرة للقانون الأخلاقي من خلال هذا المشهد يمثل كسْباً على قدر من السمو، وعلى قدر من الأهمية يجعل الإغراء يداعبنا في أن نتصالح حتى مع ذلك الشرّ الذي ندين له بمثل هذا الكسْب. إن انسجام *عالم الحرية* يمنحنا قدراً أكبر من المتعة يتجاوز بكثير ما يمكن أن تسببه لنا كل أنواع تناقضات العالم الطبيعي من كدَر.

وعندما نرى كوريوليان(١)، وهو يستجيب لواجبه كزوج وإبن ومواطن، يفك الحصار على روما في الوقت الذي كان يمكن أن نقول بأنه قد أتم غزوها؛ عندما يقمع رغبة الانتقام في نفسه ويسحب جيوشه عنها ويدع نفسه يقع ضحية لحقد منافسٍ حسودٍ، فإنه بكل تأكيد يأتي فعلاً مناقضاً كلياً للغاية؛ ومن خلال هذا الفعل لا يجد نفسه يخسر دفعة واحدة ثمرة كل انتصاراته السابقة فقط، بل ويمضي ركضاً نحو حتفه؛ ـ لكن، ومن ناحية أخرى، أيّ سمو وأيّة عظمة في هذا الاختيار الجريء الذي يختار بكل شجاعة تناقضاً واضحاً مع الميول على عدم انسجام مع الإحساس الأخلاقي! أن يمضي في تعارض مع المصلحة المادية الكبرى، ويضرب عرض الحائط بقواعد الفطنة، لا لشيء إلا لكي يكون

---

(١) كايوس مارسيوس كوريولانوس كان حسب الحكاية الشعبية القديمة بطلا رومانيا ومحاربا جعله اعتداده بنفسه بصفة مشطة وتصلب مواقفه يدخل في مواجهة مع قادة الشعب في الجمهورية الرومانية، انتهت بطرده من روما. سيدخل بعدها في حرب ضد مدينته وموطنه الأصلي لكنه يتراجع عن ذلك نزولا عند توسلات امه. سينجز شكسبير فيما بعد أشهر عمل تراجيدية عن وقائع قصته ـ يحمل عنوان *Coriolanus*.

فعله في انسجام مع قانون الواجب الأخلاقي الأرقى. كل تضحية بالحياة هي فعلُ لاتلاؤم غائي. ذلك أن الحياة هي الشرط الأول لكل خير، لكن التضحية بالحياة بدافع أخلاقي تلاؤمٌ غائي من الصنف الأرقى، لأن الحياة لا أهمية لها البتة كشيء لذاته ولا كغاية في حد ذاتها، بل فقط كوسيلةٍ للغاية الأخلاقية. وإذا ما جدّت حالة تكون التضحية بالحياة فيها وسيلة لتحقيق الغاية الأخلاقية، يكون على الحياة عندها أن تتراجع لصالح الأخلاق. «ليس ضرورياً أن أحيا، لكنه أمر ضروري أن أحمي روما من المجاعة»، يقول بومبيوس العظيم وهو يستعد لركوب البحر باتجاه إفريقيا، بينما أصدقاؤه يلحون عليه بتأجيل رحلته ريثما تهدأ العاصفة.

لكن الألم الذي يعرفه المجرم لا يقل سحراً مأساوياً في وقعه على أنفسنا من معاناة إنسان فاضل؛ ومع ذلك يحصل لدينا هنا أيضاً انطباع بوجود لاتلاؤم أخلاقي. يزعجنا تناقض سلوكه مع القانون الأخلاقي، ويجعلنا الانخرام الأخلاقي الذي يتأسس عليه مثل ذلك السلوك نمتلئ ألما، بينما لا تهزّنا مأساة الأبرياء الذين يقعون ضحية له. فليس هنا من موضوع للرضا في أخلاقية هؤلاء الأشخلص، مما يمكنه أن يعوّض لنا عن الألم الذي ينتابنا من جراء أفعالهم وآلامهم. ومع ذلك فإن كلا الأمرين يشكلان موضوعاً ثميناً بالنسبة للفن نقابله بمستوى عالٍ من الرضا. ولن يكون من الصعب إذاً أن نلائم بين هذه الظاهرة وما قلناه إلى حد الآن.

ليس الامتثال إلى القانون الأخلاقي وحده هو ما يمنحنا انطباعاً بالتلاؤم الغائي الأخلاقي، لأن الألم الذي ينجم عن خرق هذا القانون يفعل ذلك هو أيضاً. فالحزن الذي يثيره فينا الوعي بوجود عيب أخلاقي تلاؤمٌ غائيٌ هو أيضاً، لأن ذلك الإحساس مطابق لنقيضه في الحقيقة،

أي لإحساس الرضا الذي يرافق كل فعل موافق للمبدأ الأخلاقي. فالندم والنقمة على النفس، حتى وهي تبلغ أرقى درجاتها في اليأس، تحمل طابعاً نبيلاً من وجهة النظر الأخلاقية، لأنه لا يمكن أن يتم الشعور بها البتة إن لم يكن هناك في أعماق ذلك المجرم إحساس بالعدالة وبالظلم لا يطاله الفساد، إحساس ما يزال يقظا، وإن لم ينهض لفرض متطلباته ضد مصلحة الأنانية الأكثر تأججا. إن الندم الذي ينجرّ عن فعل ما يتأتى عن مقارنة يقوم بها المرء بين ذلك الفعل والقانون الأخلاقي، ويكون إنكاراً له لأنه يتعارض وذلك القانون. يعني أن القانون الأخلاقي لا بدّ أن يكون في لحظة الندم السلطةَ العليا التي تنطق من داخل ذلك الشخص؛ أي لابد أنه يغدو أكثر أهمية لديه من الكسب الذي جناه من الفعل الإجرامي، بما أن الوعي بانتهاك القانون الأخلاقي قد غدا يعكر عليه متعته المُستمدّة من ذلك الكسب. إن الحالة المعنوية التي يغدو القانون الأخلاقي فيها مدرَكاً كسلطة عليا تمثل انسجاما معنوياً إذاً، أي مصدر لذة معنوية. وأي شيء يمكن أن يكون أسمى من هذا اليأس البطولي الذي يلقي بكل مكاسب الحياة وبالحياة نفسها عرض الحائط، لأنه لا يستطيع أن يتحمل عتاب القاضي الداخلي، ولا أن يكتم صوته؟ أن يضحّي الإنسان الفاضل بحياته من أجل الانسجام مع القانون الأخلاقي، أو أن يُقدِم المجرم تحت ضغوط ضميره على وضع حد لحياته بيده كي ينتقم من نفسه لانتهاك ذلك القانون؛ في كلا الحالتين يجد احترامنا للقانون الأخلاقي نفسه يرتفع إلى نفس المستوى. وفي صورة إذا ما كان هناك مع ذلك فارق ما بين المستويين، فسيكون ذلك حتماً لصالح الحالة الثانية، ذلك أن الإنسان الفاضل يكون قد وجد في راحة ضميره عاملاً مساعداً قد سهل عليه قراره إلى حد ما، ويكون الفضل الأخلاقي لذلك الفعل قد فقد بموجب ذلك من قيمته بمقدار

نصيب الميل الشخصي والمتعة اللذيْن كان يجدهما في ذلك الاختيار. إن الندم وحالة الهلع التي تنجر عن جريمة تم اقترافها يمثلان شهادة، متأخرة لكنها ليست ضعيفة، عن قوة القانون الأخلاقي: إنهما صورتان للأخلاقية الأكثر سموا، عدا أنهما تتشكلان داخل حالة عنيفة. إن رجلا في حالة من الهلع بسبب انتهاكه لواجب أخلاقي يجد نفسه يعود من خلال هذه الحالة بالذات إلى الامتثال إلى ذلك الواجب؛ وكلما كان التعبير عن تعنيفه لنفسه أكثر فظاعة، إلا ورأينا بأكثر وضوح عودة القانون الأخلاقي لبسط نفوذه عليه.

لكن هناك حالات لا يمكن للمتعة المعنوية فيها أن تُحصّل إلا بثمن من ألم معنوي، ويحدث هذا عندما يكون على واجب أخلاقي أن يداس من أجل الامتثال إلى واجب آخر أرقى وأعم. لو أن كوريوليان عوضاً عن حصار مدينة موطنه، كان يقف على رأس جيش روماني في مواجهة أنتيوم أو كوريولي Corioles، وأن أمه كانت من Volsques، وأن تضرعاتها أسفرت عن نفس المفعول، فإن انتصار طاعة الإبن تلك نفسها سيُحدث لدينا انطباعاً معاكساً كلياً. سيكون إجلاله لأمه في هذه الحالة المفترضة في تعارض مع واجب آخر أسمى بكثير وهو واجب التزامه كمواطن، الذي ينبغي أن ترجح الكفة لصالحه في حال حصول مواجهة من هذا النوع. وذلك الحاكم الذي يجد نفسه أما خيار إما أن يسلّم المدينة أو أن يرى ابنه الذي كان أسيراً لدى العدو يُقتل طعنا أمام عينيه، فيذهب إلى الاختيار الثاني دون تردد، لأن واجبه الأبويّ يندرج أخلاقياً في مرتبة دون واجبه الوطني. ولئن يستنكر قلبنا للوهلة الأولى أن نرى أبا يتصرف على هذا النحو المنافي للغريزة الطبيعية ولواجب الأبوة، فإننا سرعان ما نجد أنفسنا منجرّين إلى إعجاب عذب برؤية أنه ليس بإمكان حتى دافع أخلاقي، وإن كان في انسجام مع الميل الغريزي

أن يشوش على العقل قدرته على القرار، ولا أن يدخل عليه الارتباك. وعندما يأمر تيموليون الكورنثي[1] بإعدام أخ عزيز عليه، لكنه مفرط الطموح وهو تيموفان، لأن مفهومه للواجب الوطني يفرض عليه تدمير كل ما من شأنه أن يعرّض الجمهورية إلى الخطر، فإننا لا نستطيع أن ننظر دون إحساس بالاستنكار والنفور إلى مثل هذا الفعل المنافي للطبيعة والمناقض على نحو صارخ للإحساس الأخلاقي؛ إلا أن نفورنا سرعان ما يفضي إلى أرقى أنواع الإكبار لهذه الفضيلة البطولية التي تفرض نفسها متحدية كل التأثيرات الخارجية للميول، وتتخذ قراراتها داخل هذا الصراع العنيف بين الأحاسيس الأكثر تبايناً، بنفس الحرية وبنفس الصواب اللذين يمكنها أن تتخذها بهما في حالة من الهدوء التام. يمكننا أن نكون على اختلاف تام مع تيموليون فيما يتعلق بواجبات المواطن الجمهوري، لكن ذلك لن يغيّر شيئاً من شعورنا بالارتياح. بل إن هذه الحالات بالذات، حيث يقف عقلنا موقفاً مخالفاً للشخص الفاعل، هي التي تسمح لنا بإدراك إلى أي مدى نضع الانسجام مع الواجب فوق أي تلاؤم غائي، والتناغم مع العقل فوق التناغم مع التفهم.

لكن ليس هناك ظاهرة أخلاقية تختلف حولها آراء الناس وأحكامهم مثل هذه التي نحن بصددها، ولا نحتاج إلى المضي بعيداً في البحث عن سبب هذا الاختلاف. صحيح أن الحس الأخلاقي شيء مشترك بين جميع الناس، لكنه لا يكون لدى الجميع على ذلك المستوى من المتانة

(١) تيموليون رجل سياسة يوناني من القرن الرابع ق م. عرف بتصديه بكل قوة لأخيه تيموفان الذي كان يريد انتزاع الحكم في كورنث. وبعد أن حاول العديد المرات أن يثنيه عن عزمه دون جدوى، أمر بقتله وكان حاضرا على تنفيذ حكم الإعدام فيه، وقد غطى وجهه. بعدها سيغادر الحياة العمومية ويقضي حياته في منفى فرضه على نفسه. يعتبر نموذجا للاستقامة والحكمة وعظمة الروح.

والحرية اللتين يفترضهما الحكم في مثل هذا النوع من الحالات. يكفي بالنسبة لأغلبية الناس أن يكون تطابق فعل ما مع القانون الأخلاقي مدركاً بسهولة كي يستحسنوا ذلك الفعل، وأن يكون فعل آخر في تناقض صارخ مع ذلك القانون كي يُدينوه. غير أنه لابد من توفّر ذهن نيّر وعقل مستقلّ عن كل قوة طبيعية، وبالتالي عن الغرائز الأخلاقية أيضاً (بما أن هذه الميول الأخلاقية تشتغل على نحو غريزي)، كي نحدّد بدقة العلاقة بين الواجبات الأخلاقية والمبدأ النهائي الأرقى للأخلاق. من هنا يحدث أن نفس الفعل سيجد فيه عدد قليل من الناس تجسيداً للتلاؤم الغائي الأرقى، بينما لا يرى فيه سواد الجمهور سوى تناقضاً جديراً بالاستنكار، بالرغم أن كلا الطرفين يطلقان على ذلك الفعل حكماً أخلاقياً؛ من هنا يتأتى أن التأثّر الذي ينجم عن أفعال من هذا النوع لا يتم إيصاله إلى جميع القلوب على ذلك النحو من التطابق الذي يمكن أن ننتظره من وحدة الطبيعة البشرية، ومن طابع الضرورة في القانون الأخلاقي. لكن الفعل الجليل الحقيقي نفسه لا يعدو كونه ضربا من المبالغة المشطة واللغو لدى أغلبية الناس، كما لا يخفى عنا، لأن الجليل أمر يُدرَك بمقاس العقل، والمقاييس العقلية أبعد عن أن تكون متساوية لدى الجميع. فالنفس الصغيرة سرعان ما تنهار تحت عبء التصورات الكبيرة، أو تشعر بنفسها في حالة من توتر مقلق يفوق حجم طاقاتها المعنوية. ألا يرى السواد الأعظم من الشعب غالباً أبشع أنواع الفوضى هناك بالضبط حيث يقف ذو العقل المفكّر معجباً بأرقى تجلٍّ للنظام؟

بهذا نكون قد توقّفنا بما فيه الكفاية على مسألة الإحساس بالتلاؤم الغائي الأخلاقي، بما هو الأساس الذي ينبني عليه التأثير التراجيدي والمتعة التي نجدها في الألم. لكن لا بد أن نشير إلى أن هناك مع ذلك حالات يبدو أننا نجد أنفسنا فيها منجذبين إلى متعة التلاؤم الغائي

الطبيعي على حساب التلاؤم الغائي الأخلاقي. فالانسجام الذي يظهره الشرير في الإدارة المحكمة لآلة حيَله تسحرنا بكل تأكيد، بالرغم من نفور حسناً الأخلاقي من وسائله وأغراضه. وشخص من هذا النوع قادر على جعلنا نتفاعل معه على نحو نشِط، ونجد أنفسنا نرتعد أمام إمكانية فشل مخططاته التي من المفترض أن نتمنى لها الإخفاق بكل ما أوتينا من حماس لو كان صحيحاً ذلك الزعم القائل بأننا نحتكم في تفاعلنا مع الأشياء كلها إلى مبدأ الغرضية الأخلاقية. لكن هذه الظاهرة أيضاً لا تلغي مع ذلك ما أكدناه حتى الآن فيما يتعلق بإحساس الغائيّة الأخلاقية وتأثيرها على المتعة التي نجدها في الأحاسيس التراجيدية.

يظل التلاؤم الغائي في كل الأحوال مصدراً للمتعة بالنسبة إلينا، حتى عندما لا يكون لتلك الغائية علاقة ما بالأخلاق، بل حتى عندما تكون في تناقض معها. وننعم بهذه المتعة *دون شائبة* طالما لا يحضر في ذهننا أية غاية أخلاقية يمكن أن تكون مناقضة لها. وتماماً كما نجد متعة في معاينة غريزة الحيوانات الشبيهة بالذكاء، كالنشاط المحكم للنحل مثلاً، دون أن نحيل ذلك الانسجام الفيزيائي الصرف على إرادة عاقلة حقيقية، وأقل من ذلك على غاية أخلاقية ما، كذلك يكون التلاؤم الغائي في كل عمل إنساني في حد ذاته مصدراً للمتعة طالما نظل غير منشغلين بأي شيء آخر غير علاقة الوسائل بغايتها. أما إذا ما حدث أن خطر بذهننا أن نربط هذه الغاية ووسائلها بمبدأ أخلاقي ما، ونكتشف عندها تعارضا مع ذلك المبدأ، بعبارة أخرى إذا ما تذكرنا أن هذا الفعل صادر عن كائن أخلاقي، فسيحل عندها إحساس عميق بالاستنكار محل ذلك الإحساس الأول بالمتعة، ولن يكون هناك من تلاؤم عقلي على قدر من القوة كي يكون قادراً على جعلنا نتصالح مع فكرة التناقض الأخلاقي. وعليه لا ينبغي علينا أمام شخصيات ريتشارد الثالث، وأن

إياغو[1]، ولوفيلاس[2] أن نتمثل بقوة أن هؤلاء بشر، وإلا فإن تعاطفنا معهم سينقلب حتماً إلى نقيضه. لكنّنا، وكما تفيد تجارب حياتنا اليومية، حائزون على ملَكة غالباً ما نستخدمها، وتتمثل في تحويل انتباهنا بصفة إرادية عن هذا الجانب من الأشياء إلى جانب آخر، وأن المتعة نفسها التي لا يمكن أن يستقيم لها وجود بالنسبة إلينا إلا من خلال ذلك التخلّي، تدعونا إلى استخدام هذه الملَكة والتمسّك باستخدامها.

ليس نادراً مع ذلك أن يفلح خبثٌ ماكر الذكاء في كسب موافقتنا من حيث كونه وسيلة تمكننا من حصول المتعة التي نجدها في الغائية الأخلاقية. فبقدر ما تزداد حبكة الأحابيل خطراً، تلك التي يضعها لوفيلاس للإيقاع بكلاريسا وإحباط فضيلتها، وتغدو محنتها أعسر في مواجهة الشناعة الماكرة التي يمارسها طاغية بارع على ضحيته البريئة، بقدر ما يزداد انتصار الغائية الأخلاقية بريقاً وعظمة في نظرنا. نبتهج لرؤية قوة الحس الأخلاقي وهي تستثير الطاقات المبدعة لصاحب براعة في الإغواء وترهقها إلى هذا الحد. وبالمقابل نحسب للخبيث المنسجم مع فعلِه انتصارَه على الإحساس الأخلاقي، الذي نعرف جيّداً أنه لابد أن يكون قد تحرّك في داخله بين الحين والآخر، نحسب له ذلك كضرب من الخصلة الإيجابية، لأنه لَمن قوة الطبع فعلا ومن متانة الانسجام الذهنيّ أن يظل مثابراً على سلوكه ولا ينثني عنه تحت مفعول أيٍّ من المؤثرات الأخلاقية.

---

(١) إياغو Iago شخصية من مسرحية عطيل لشكسبير. هو مدبر المكائد التي أدت إلى تأجيج الغيرة في قلب عطيل.

(٢) لوفيلاس وكلاريسا الشخصيتان الرئيسيتان في رواية «كلاريسا» للكاتب الأنكليزي صاموئيل ريتشاردسون *Clarissa, or, The History of a Young Lady epistolary novel.*

غير أنه من المؤكد أن هذا النوع من الخبث المنسجم مع نفسه لا يمكنه البتة أن يكون موضوع متعة كاملة إلا عندما يؤول به الأمر في النهاية إلى الانسحاب بمهانة أمام سلطة الغائية الأخلاقية. بل ويغدو عندها شرطاً أساسياً لأرقى أنواع الرضا، لأنه وحده الذي يجعل السلطة المطلقة للإحساس الأخلاقي تظهر على الوجه الأكثر إشراقاً. ولا أرى من برهان أكثر متانة على هذا من الانطباع الأخير الذي يتركه فينا مؤلِّف كلاريسا. كل الانسجام الذهني الذي نجد أنفسنا منبهرين به لا إراديا في مخطط الإغراء الذي كان يضعه لوفيلاس يجد نفسه ينهار على نحو رائع أمام الانسجام الأخلاقي الذي تتسلح به كلاريسا في مواجهة ذلك العدو الخطير على براءتها، وإذا نحن من خلال ذلك في وضع نوحّد فيه بين المتعتين المتناقضتين في أرقى درجة من المتعة.

وبما أن غاية الشاعر التراجيدي هي إثارة الإحساس بالانسجام الأخلاقي وتحويله إلى وعي نشط لدينا، ولأنه ينتقي وسائله بعناية ويستخدمها ببراعة من أجل بلوغ تلك الغاية، فسيكون عليه أن يسحر العارفين من متلقّيه على نحو مزدوج: من خلال الغائية الأخلاقية ومن خلال الغائية الطبيعية. عن طريق الأولى يتم له إرضاء العقل، وعن طريق الثانية إرضاء القلب. يتقبل سواد الجمهور تقبلا أعمى الانطباع الذي كان الشاعر يرمي إلى إثارته في القلوب، دون أن يتراءى له شيء من العملية الساحرة التي مارس بها الفن سلطته عليه. وبالمقابل هناك طبقة من العارفين سيفشل الفنان إزاءها في ممارسة التأثير الذي ينوي إحداثه على قلبها، لكنه ينجح في استمالة ذوقها من خلال الاستعمال المتقَن للوسائل المستخدَمة من أجل ذلك. داخل هذا التناقض الغريب يطرأ الانحلال غالباً على الحضارات التي بلغت مستوى من الإفراط في رهافة الذوق. هذا النوع من العارفين لا يبحثون داخل المؤثر والجليل

إلا عمّا هو عقليّ: وهذا الأمر يستطيعون الإحساس به واختباره بواسطة ذوق غاية في الرهافة؛ أما أن نفكّر في التوجّه إلى قلوبهم! إن العمر والثقافة يجراننا إلى مثل هذا المنحدر الخطير، وليس هناك ما يمكن أن يجلب الشرف الأرقى لرجل مثقف مثل التغلب على التأثير الخطير لهذين العنصرين. ومن بين كل الأمم الأوروبية فإن جيراننا الفرنسيين هم الأكثر ميلاً إلى مثل هذا الشطط. وفي هذا المجال أيضاً، وكما في بقية المجالات، تجدنا نحن الألمان، نجتهد أيّما اجتهاد في ملاحقة هذا النموذج.

II

عن الفن التراجيدي

تنطوي حالة الانفعال، وبقطع النظر عمّا لموضوعها من تأثير مصلح أو مفسد على طباعنا، على شيء ممتع بالنسبة إلينا؛ ونطلب جميعنا بلوغ تلك الحالة حتى وإن كلف ذلك تضحية ما ثمنا لذلك. وتجد متعنا المعتادة أساساً لها في هذا النزوع، أما إذا ما كان الانفعال مؤسساً على الرغبة أو الاشمئزاز، وإذا ما كان من حيث طبيعته ممتعاً أم مزعجاً، غير مريح، فإن ذلك غير ذي أهمية بالنسبة إلينا. بل إن التجربة تعلمنا أن الانفعال غير المريح يمارس علينا جاذبية من درجة قصوى، وأن اللذة التي نجدها فيه تكون في تناسب عكسيّ مع محتواه. وإنها لظاهرة عامة في طبيعتنا أن يمارس علينا المحزن والشنيع، وحتى المرعب جاذبيةَ سحر لا يقاوم، وأن نجد أنفسنا أمام مشهد الأسى والشناعة نراوح بين النفور ثم الانجذاب بنفس المستوى من القوة. على أحر من الجمر نندفع جميعنا نحو من يروي قصة جريمة؛ وبنهم شديد نلتهم أكثر خرافات الأشباح غرابة وفزعاً، وبأكثر رغبة كلما اقشعرت أجسادنا خوفاً.

ويعبر هذا الانفعال عن نفسه بأكثر حدة أمام حالات الذعر الواقعية. عاصفة بحرية تغرق أسطولاً بكامله ستشحذ متعة خيالنا ونحن نشاهدها من موقعنا على الساحل، بنفس القدر الذي تنفطر به لذلك قلوبنا؛ وإنه

ليصعب علينا أن نشاطر لوكريس[1] ما ذهب إليه من أن تلك المتعة غير الطبيعية متأتية عن مقارنة لحالة أماننا الخاص بالخطر الذي نعاينه. ولكَم هي كبيرة مواكب الجموع التي ترافق المجرم نحو المكان الذي سيذوق فيه عذاب عقابه! فلا المتعة المتولدة عن إرضاء حب العدالة، ولا اللذة الرخيصة المستقاة من إشباع رغبة الانتقام بإمكانهما أن تفسرا هذه الظاهرة. بل إن ذلك البائس قد يصبح في لحظة ما موضوع رغبة في المغفرة داخل قلوب المشاهدين، وقد تكون هناك شفقة صادقة تعتمل في دواخلهم من أجل حفظ حياته، ومع ذلك تكون الرغبة مشتعلة لديهم، بهذا القدر أوذاك من القوة، في أن لا تفوّت أعينهم وآذانهم شيئاً من تعبيرات الألم الذي يعانيه. وإذا ما تصرف امرؤ ذو ثقافة راقية وإحساس مرهف خلافا لهذا المنزع وعلى نحو استثنائي، فإن ذلك لا يعني أنه خال تماماً من ذلك النزوع المشترك بين الجميع، بل يعود الأمر في ذلك فقط إلى أن الإحساس المؤلم بالشفقة قد تغلب لديه على ذلك النزوع، أو أن قانون الاستقامة قد نجح في كبحه. أما ابن الطبيعة ونتاجها الخام، الذي لا يقيّده إحساس إنساني مرهف فإنه يسلم نفسه دون حرج إلى سلطان ذلك النزوع الجارف. لابد أن يكون لهذا الانفعال إذاً أساس في التكوينة البسيكولوجية البدئية للإنسان، ويمكن تفسيره بالتالي بواسطة قانون بسيكولوجي عام.

غير أننا، حتى وإن رأينا أن هذه الأحاسيس البدائية لا تتلاءم وكرامة الطبيعة الإنسانية، وسنجد أنفسنا نتردد بموجب ذلك في أن نبني على

---

(١) Titus Lucretius Carus شاعر وفيلسوف روماني من القرن الأول ق م كان يقول بالفلسفة الأبيقورية وأصبح ممثلها ومرجعا متينا وموثوقا لها.

أساسها قانونا عاما للنوع بكليته، فإن هناك مع ذلك ما يكفي من التجارب التي تجعل واقعية وعمومية المتعة التي نجدها في الأحاسيس المؤلمة أمراً لا مجال للشك فيه. إن الصراع المضني بين الميول أو الواجبات المتناقضة، الذي يكون مصدر ضيق بالنسبة للشخص الذي يعانيه، يمتعنا كموضوع فرجة؛ ونظل نتابع بلذة متزايدة تطور كل صبوة حتى النهاية الكارثية التي تجر إليها ضحيتها البائسة. والإحساس الرقيق الذي يجعلنا نشعر بالذعر في معاينتنا لمشهد ألم جسدي أو تعبير فزيائي عن ألم معنوي، يمنحنا في التعاطف مع ألم معنوي صرف متعةً تفوق حلاوتها ذلك الذعر. وعلى العموم يظل الاهتمام الذي نتابع به وصف تلك المواضيع أمراً مشتركاً عاماً.

وبطبيعة الحال فإن هذا لا ينطبق إلا على التأثر الذي ***يُنقل*** إلينا، **أو *الناجم عن تماه أو تعاطف ما***، ذلك أن العلاقة اللصيقة بين التأثر ***الأصلي*** وميلنا إلى السعادة تشغلنا عادة وتتملك بنا على نحو لا يدع معه من مكان للمتعة التي يمنحها ذلك الانفعال عندما يكون متحرراً من كل علاقة أنانية. هكذا فإن الإحساس الأليم لدى من يكون واقعاً تحت سيطرة صبوة أليمة يغدو طاغيا، بقدر ما ينتجه وصفه لحالته النفسية من تأثير ممتع على المستمع والمشاهد. وبصرف النظر عن هذا، فإن التأثر المؤلم البدئي نفسه ليس خلوا تماماً من المتعة بالنسبة لذلك الذي يكتوي بمعاناته؛ فدرجات المتعة وحدها هي التي تتفاوت بحسب التكوينة الخاصة لكل نفس بشرية. ولو لم يكن في القلق والشك والخوف شيء من المتعة لما كان لألعاب الحظ من جاذبية تمارسها علينا، ولما عنّ لأحد أن يلقي بنفسه في المخاطر بدافع من الشجاعة الطائشة، ولما كان للتعاطف مع آلام الآخرين، في تلك اللحظات بالذات، ونحن واقعون في أرقى درجات الوهم وأشد حالات الخلط

والتماهي، أن يثير فينا المتعة على النحو الأكثر حيوية. لكن هذا لا يعني أن الإحساسات الكريهة في ذاتها ولذاتها هي التي تمنح المتعة، وهذا ما لايخطر على بال أحد أن يفكّر به؛ وإنه ليكفي أن تقوم هذه الحالة النفسية بتهيئة الشروط التي تجعل نوعاً بعينه من المتعة ممكناً بالنسبة إلينا. فالأنفس التي تكون مهيأة بالأحرى لمثل هذه الانفعالات، والتي تشتهيها أكثر من أي شيء آخر ستجد نفسها تتلاءم بأكثر سهولة مع هذه الشروط غير المريحة، ولا تفقد حريتها حتى داخل أكثر أعاصير الصبوة عنفاً.

إن العلاقة التي تتشكل بين موضوع التأثر وملكتنا الحسية أو ملكتنا الأخلاقية هي التي ينشأ عنها الاشمئزاز الذي نشعر به في الأحاسيس الكريهة، وهي كذلك مصدر اللذة التي نجدها في الأحاسيس الممتعة. وبالتالي فإن العلاقة التي تكون عليها الطبيعة المعنوية لإنسان ما مع طبيعته الحسية هي التي ستتحدد وفقاً لها كذلك درجة الحرية التي يمكن أن نتوقعها داخل حالات التأثر؛ وبما أنه، وكما هو معلوم، ما من خيار يكون أمامنا في المجال الأخلاقي، وأن الغريزة الحسية تكون بالمقابل خاضعة لسلطة التشريع العقلية، وتكون بالتالي تحت سيطرتنا، أو هكذا ينبغي عليها أن تكون على الأقل، فإنه من الواضح إذاً أنه يمكننا أن نظل محافظين على حرية كاملة داخل كل الانفعالات التي لها علاقة بغريزتنا الأنانية، وأن نظل أصحاب السيادة في التحكم في الدرجة التي ينبغي أن تبلغها. وتكون هذه الدرجة في مستواها الأدنى طالما يظل الحس الأخلاقي لدى شخص ما محتفظا بتفوقه على النزوع إلى السعادة، والتعلق الأناني بفرديته مقلَّصاً بالامتثال إلى القوانين العامة للعقل. سيكون ذلك الشخص في حالة التأثر أقل إحساساً بعلاقة موضوع ما بنزوعه إلى السعادة، وسيعرف بالتالي أقل ما يمكن من الأحاسيس

الكريهة التي لا تتأتى إلا عن هذه العلاقة؛ وبالمقابل سيكون أكثر انتباها إلى علاقة ذلك الموضوع بأخلاقيته، ويكون بسبب ذلك بالذات أكثر انفتاحا على اللذة التي كثيراً ما تجعلها تلك العلاقة مخالطة لأسوأ الآلام الحسية. يستطيع هذا الشخص إذاً أن يتمتع بما يمنحه إحساس الشفقة من لذة وأن يجعل ذلك التأثر البدئي نفسه يتقلص داخل حدود تلك الشفقة. من هنا القيمة العليا لفلسفة حياة تعمل، وهي تحيلنا بصفة مستمرة على قوانين عمومية، على إضعاف إحساسنا بفرديتنا، تعلمنا كيف نتخلص من الأنا الضيقة لشخصنا داخل الكلّ الكبير وتجعلنا قادرين على التعامل مع أنفسنا تعاملنا مع أشخاص غريبين. هذه الحالة النفسية الجليلة هي خاصية الأرواح القوية والفلسفية التي تعلمت كيف تدجّن غرائزها الأنانية من خلال عمل متواصل على تربية النفس. هؤلاء لا تستطيع أكثر الخسائر مرارة أن تجعلهم يمضون في تأثرهم أبعد من حدود كآبة هادئة ليس نادراً أن تكون مرفوقة بمستوى ملحوظ من المتعة أيضاً. هؤلاء الذين هم وحدهم القادرون على الانفصال عن أنفسهم، هم وحدهم أيضاً الذين يمتلكون امتياز أن يتّحدوا بأنفسهم وأن يعيشوا الإحساس بألمهم الخاص من خلال الانعكاس اللطيف للتعاطف.

ما تقدم ذكره إلى حد الآن يحتوي على ما يكفي من الإشارات التي توجه انتباهنا نحو مصادر المتعة التي يمنحنا إياها التأثر بما هو تأثر، والتأثر الحزين بصفة أخص. تكون هذه المتعة أكبر، كما سبق لنا أن لاحظنا، لدى الأنفس الأخلاقية وتفعل فعلها بأكثر حرية كلما كانت النفس أكثر تحرراً من الغرائز الأنانية. بل وتكون أكثر حيوية وأكثر قوة في حالات التأثر الحزينة التي تجرح الكبرياء، أكثر ما تكون في تلك الممتعة التي يفترض أنها ترضيه؛ يعني ذلك أنها تنمو حيث تؤذى الغرائز الأنانية، وتتراجع حيث يتم إرضاؤها. ونحن لا نعرف أكثر من

مصدرين للمتعة؛ الاستجابة إلى النزوع إلى السعادة، وإرضاء إملاءات القوانين الأخلاقية، والمتعة التي يتضح لنا أنها غير متأتية عن المصدر الأول لا بد أن تكون نابعة بالضرورة عن الثاني. إن طبيعتنا الأخلاقية إذاً هي المصدر الذي تنبع عنه المتعة التي تجعلنا نبتهج في الأحاسيس المؤلمة عندما تُنقل إلينا، بل وحتى ونحن نعيشها مباشرة يظل باستطاعتها أن تؤثر فينا على نحو ممتع أيضاً في بعض الأحيان.

لقد اجتهد الدارسون كثيراً وبطرق مختلفة في محاولة التوصل إلى تفسير لمسألة المتعة التي في الشفقة، غير أن جل النتائج لم تكن مرضية، لأن البحوث في سبب هذه الظاهرة كانت تفضل التركيز على الظروف المرافقة لها بدلاً من البحث داخل طبيعة التأثر نفسه. فبالنسبة للكثيرين لا تتعدى متعة الشفقة كونها متعة تجدها النفس في حساسيتها؛ وهي بالنسبة لآخرين لذة مستمدة من نشاط حيوي لقوى داخلية، وفعالية نشطة للطاقة الراغبة، وباختصار حالة اكتفاء تعيشها غريزة الفعل الكامنة فينا؛ بينما يردها البعض الآخر إلى اكتشاف طباع جميلة أخلاقياً تُظهر للعيان الصراع الذي تخوضه النفس مع الشقاء ومع الأهواء. لكننا نبقى مع ذلك دون جواب فيما يتعلق بالسبب الذي يجعل الأسى بالذات، أي ما يمثل حقيقة المعاناة، هو الذي يمارس علينا جاذبيته بأكثر قوة في المواضيع التي تثير شفقتنا، إذ أن درجةً أضعف من المعاناة، بحسب هذه التفسيرات، هي التي يفترض أن تكون أكثر ملاءمة لما ذكرنا من أسباب المتعة التي نجدها في تأثرنا. لاشك أن حدة وقوة التصورات الموقَظة في خيالنا، والاستقامة الأخلاقية لضحايا المعاناة، والنظرة الارتدادية التي يلقيها المشاهد على نفسه بإمكانها كلها أن ترفع من مستوى المتعة التي نجدها في التأثر، لكنها ليست السبب الذي يولّدها. وإنه لمن المؤكد أن معاناة نفس ضعيفة أو ألم شخص شرير لن تثير فينا

نفس المتعة، لكن ليس لأنها لا توقظ فينا درجة من الشفقة تعادل ما تثيره فينا معاناة البطل المعذّب أو الفاضل الذي يخوض صراعا. يظل السؤال الأول إذاً يعود بإلحاح وبصفة مستمرة: لماذا تكون درجة الألم بالذات هي التي تحدد درجة المتعة المتعاطِفة في تأثر ما؟ ولا يمكننا أن نجيب عليه بطريقة أخرى غير هذه، وهو أن ما يجرح حسّيتنا هو بالذات شرط استثارة تلك الطاقة النفسية التي تولّد حركتُها هذه المتعة التي نجدها في تألّمنا التعاطفي.

هذه الطاقة ليست شيئاً آخر غير العقل، وإذا ما كانت فعاليّة هذا الأخير، بما هي استقلالية مطلقة، جديرة قبل أي شيء سواها بأن تسمى **فعلاً**، وإذا ما كانت النفس لا تستطيع أن تشعر بأنها مستقلة كليا وحرة تمام الحرية إلا في الفعل الأخلاقي، فإن غريزة الفعل إذاً هي المصدر الذي تنبع عنه المتعة التي نجدها في حالات التأثر الحزين. لكن هنا أيضاً ليست كمية ولا حيوية التصورات، ولا هي فعاليّة الطاقة الراغبة، بل نوع محدد من الأولى، وفعالية بعينها ناجمة عن الثانية هي التي تكوّن أساس هذه المتعة.

للتأثر الذي يُنقل إلينا عموماً شيء يخلبنا، لأنه يرضي غريزة الفعل فينا؛ والتأثر الحزين هو الذي يمارس هذا الفعل على النحو الأكثر قوة، لأنه يرضي على النحو الأقصى تلك الغريزة. ففي حالة حريتها الأكمل فقط، وفي الوعي بعقلانية طبيعتها فقط، تعبّر النفس عن أقصى درجات حركيتها، لأنه في هذه الحالة فقط يتم تجنيد طاقة هائلة تفوق كل مقاومة.

فالحالة النفسية التي تستطيع أن تشحذ هذه الطاقة من أجل التعبير عن نفسها، وتستفز أرقى درجات الحركة، هي الأكثر تلاؤماً مع كائن

عاقل، والأكثر إرضاء لغريزة الحركة؛ وبذلك ستكون حتماً مرفوقة بقدر مرتفع من المتعة[1] في مثل هذه الحالة يضعنا الانفعال الحزين، وتكون المتعة التي نجدها فيه متفوقة على تلك التي نجدها في التأثر المريح بقدر ما تكون الملكة الأخلاقية متفوقة على الغرائز الحسية.

إن ما لايمثل سوى حلقة في النظام الكلي للغايات، يحق للفن أن يفصله عن ذلك الكل المترابط وأن يركز على متابعته كغاية أساسية. يمكن للمتعة أن تكون بالنسبة للطبيعة غاية غير مباشرة، لكنها الغاية القصوى بالنسبة للفن. وبالتالي فإنه لمن باب ملاحقة الغاية القصوى أن لا يتم إهمال المتعة الكبرى الكامنة في التأثر الحزين. والفن الذي يتخذ له متعة الشفقة هدفاً خصوصياً، يسمى ***الفن التراجيدي*** بالمعنى العمومي.

يخدم الفن غايته من خلال محاكاة الطبيعة عندما يحقق الشروط التي يمكن للمتعة في ظلها أن تغدو ممكنة في الواقع، ويجمع ويوحد المؤهلات المشتتة داخل الطبيعة لهذا الغرض، بحسب مخطط واضح، كي يحوّل ذلك الذي لم يكن سوى غاية ثانوية بالنسبة للطبيعة إلى غاية الغايات. سيكون الفن التراجيدي إذاً محاكاة للطبيعة في تلك الأفعال التي يمكنها أن توقظ الانفعال التعاطفي على الوجه الأفضل.

ولكي نحدد للفن التراجيدي الطريقة التي ينبغي عليه أن يتوخاها في عمله بصفة عامة سيكون من الضروري أولاً وقبل كل شيء أن نعرف الشروط التي يتم في ظلها، حسب التجربة المعتادة، حصول متعة التأثر على النحو الأوثق وبدرجة أقصى من القوة، كما يجب أن ننبه في الآن نفسه أيضاً إلى الظروف التي تعيق المتعة أو تبددها كليا.

---

(١) انظر النص السابق «عن سبب المتعة التي نجدها في المواضيع التراجيدية».

تُبرز لنا التجربة سببين متناقضين يعيقان المتعة التي نجدها في التأثر: عندما تكون الشفقة ضعيفة أو عندما تكون قوية أكثر مما ينبغي، مما يجعل التأثر المنقول يتخذ مستوى من الحدة تجره إلى التماهي مع التاثر البدئي. يمكن أن يعود الأمر في ذلك إما إلى ضعف الانطباع الذي يتكون لدينا عن المعاناة الأصلية، ونقول في هذه الحالة إن قلبنا يظل بارداً وأننا لا نشعر بألم أو لذة؛ أو أن الأمر يعود إلى أحاسيس مفرطة القوة تقاوم الانطباع المتلقَّى، ومن خلال الهيمنة التي تكون لها على نفسنا تنتهي إلى إضعاف المتعة التي في التعاطف المشفق أو إلى إخمادها كلياً.

من خلال ما تقدم طرحه في نصنا السابق حول أساس المتعة التي نجدها في المواضيع التراجيدية، يكون كل تأثر تراجيدي حاملا في صلبه لتصور عن حالة لاتلاؤم غائي تستطيع، إذا ما كان على التأثر أن يصبح ممتعاً، أن تقود دائما إلى تصور حالة أرقى من التلاؤم الغائي. غير أن العلاقة بين هذين التصورين المتناقضين هي التي ستقرر إن ستكون الغلَبة للمتعة أو للإحساس الكريه في حالة التأثر. فإذا ما كان تصور لاتلاؤم أكثر حيوية من نقيضه، أو إذا ما كانت الغاية التي تم الإخلال بها على درجة من الأهمية تفوق بكثير تلك التي حصل التلاؤم معها، فإن الإحساس الكريه هو الذي سيكون متغلبا دوما؛ وسواءً هنا أكان هذا الأمر ***موضوعيا*** يتعلق بالنوع الإنساني عموماً، أو ***ذاتيا*** يتوقف على أفراد بعينهم فقط.

عندما تطغى قوة الإحساس الكريه المتأتي عن مأساة ما، فإنها تقلص من شفقتنا على ذلك الذي يكون ضحية لها. فليس هناك من مكان لإحساسين مختلفين كي يتواجدا بنفس المستوى من القوة داخل

النفس: يصبح الاستياء من المسئول عن المعاناة هو الانفعال الطاغي ويكون عندها على كل إحساس آخر أن يتراجع أمامه. وهكذا يضعف تعاطفنا مع ضحية المعاناة الذي كان من المفترض أن نحس بالشفقة عليه عندما يكون مسئولاً عن وقوعه في ما حل به من أسى، أو عندما نرى أنه، بسبب ضعف فيه أو عدم جرأة، لا يفعل شيئاً يكون قادراً على فعله من أجل إنقاذ نفسه من تلك المحنة. فإحساسنا تجاه شقاوة الملك لير الذي يلقى معاملة سيئة من بناته يجد نفسه معاقاً بسبب الطبع الصبياني لذلك العجوز، الملك لير، الذي جعله يتخلى بطريقة طائشة عن تاجه ويوزع محبته على بناته دون حصافة أو تمييز. وفي المسرحية التراجيدية «*أولينت وسوفرونيا*» لكرونيك[١] لا تستطيع أشد أنواع المعاناة التي يعيشها الشهيدان بسبب إيمانهما أن تشحذ شفقتنا إلا بمستوى محدود جدا، ولا يفلح سلوكهما البطولي في إيقاظ سوى قدر ضئيل من الإعجاب، ذلك أن الجنون وحده هو الذي يدفع إلى عمل أخرق مثل الذي أقدما عليه، والذي بسببه وضع أولينت نفسه وشعبه على شفا الهلاك.

سيعرف تعاطفنا تراجعاً بنفس القدر أيضاً عندما لا يفلح مؤلف مأساة من المنتظر أن توقظ ضحيتُها البريئة الشفقة في قلوبنا سوى في أن يملأ نفسنا اشمئزازا. وإنه لمن المضر دوماً بالجودة القصوى لعمل أن يلجأ الكاتب، كما لو أنه ما من خيار له غير ذلك، إلى أقحام شخصية شريرة، وأن يجعل نفسه مضطراً إلى جعل عظمة المعاناة مرتبطة بهول

---

(١) Johann Friedrich von Cronegk ناثر وشاعر ومؤلف مسرحي ألماني من القرن الثامن عشر مؤلف المسرحية المأساوية *Olint und Sophronia*

العمل الشرّير. وإن شخصيات ياغو ولايدي ماكبث لدى شكسبير، وكليوبترا في *رودوغون*[١]، وفرانتز مور في مسرحية *اللصوص*[٢]، تشهد كلها بصحة هذا الرأي. إن شاعراً يدرك أين تكمن مصلحة عمله الحقيقية لن يجعل المأساة مرتبطة بإرادة شريرة ترمي إلى الإيذاء عن قصد، وأقل من ذلك أن تكون متأتية عن عدم حصافة، بل يجعلها نتيجة إكراهات ظروف محيطة بعينها. وعندما لا تكون هذه المأساة متأتية عن مصادر لاأخلاقية، بل عن أشياء خارجية لا إرادة لها، ولا هي محكومة بإرادة، عندها يكون التعاطف أكثر نقاء ولا يكون بوسع أي تصور عن عدم تلاؤم أخلاقي أن يضعفه. غير أن المُشاهد المنخرط لن ينجو هنا من الإحساس الكريه المتعلق بوجود عدم تلاؤم طبيعي سيمكنه، في هذه الحالة فقط، أن يكون منقذا للتلاؤم الأخلاقي. وسيعرف التعاطف ذروته عندما يصبح ضحية المعاناة والمتسبب في تلك المعاناة موضوعيْن كلاهما لإحساس الشفقة نفسه. ولا يحصل هذا الأمر إلا عندما لا يكون الثاني (المتسبّب) مثيراً لكراهيتنا أو لاحتقارنا، بل يكون مدفوعاً رغماً عنه، وضد ميوله إلى إرتكاب ما يرتكبه ليكون متسببا في تلك المأساة. من هنا ندرك ذلك الجمال البديع في مسرحية *إيفيجينيا* الألمانية[٣] عندما نرى ملك تاوريدا الذي يقف عقبة في طريق

---

(١) Rodogune مسرحية من ٥ فصول من تأليف بيار كورناي عرضت لأول مرة سنة ١٦٤٥.

(٢) *Die Räuber* أول عمل مسرحي لفريدريش شيللر. لم يكن ذلك العمل في البداية معدا لخشبة المسرح، بل أراد منه صاحبه أن يكون عملاً دراميًا للقراءة نُشر لأول مرة سنة ١٧٨١، ثم تم عرضه على خشبة مسرح مانهايم سنة ١٧٨٢، وكان ذلك بداية لشهرة شيللر.

(٣) *إيفيجينيا في تاوريدا*، *Iphegenia auf Tauris* للشاعر غوته، مقتبسة عن مسرحية=

وينتزع بالنهاية محبتنا.

غير أن هذا النوع من المؤثِّر سيفوقه تأثيراً نوع آخر لا يكون سبب المحنة فيه غير مناقض للأخلاق فحسب، بل لا يستطيع أن يكون ممكناً إلا من خلالها، وحيث المعاناة المتبادلة تتأتى من إحساس شخصية بأنها كانت سببا في معاناة. وحالة شيمان ورودريغ في مسرحية «السيّد» (Le Cid) لبيار كورناي تنتمي إلى هذا النوع؛ وهي رائعة المسرح التراجيدي بلا منازع من حيث تشابك الحبكة الدرامية. وازع الشرف وواجب البرّ بالأبوين سيسلّحان يد رودريغ ضد أب معشوقته، وشجاعته الفائقة ستجعله المنتصر عليه؛ ووازع الشرف وواجب البرّ نفسهما سيجعلان من شيمان، إبنة الأب الصريع، عدوة لدودة لرودريغ وملاحِقتَه العنيدة. يتحرك كل منهما ضد ميله الخاص وضد نفسه التي ترتعد لهول الكرب الذي ينتظرهما من خلال ما يمضيان إليه، في الحين نفسه الذي تطلب فيه نفس كل منهما ذلك الكرب بحماس متّقد بدافع من حسّ الواجب الأخلاقي. وهكذا يكسب كل منهما أرقى تقديرنا لأنهما يستجيبان لنداء واجب أخلاقي على حساب ميلهما الذاتي؛ وكلاهما يوقدان فينا إحساس التعاطف كأرقى ما يكون التعاطف، لأنهما يقبلان على المحنة طوعاً وبدافع من حافز نبيل يجعلهما جديرين بالاحترام. هنا لن يعرف تعاطفنا إحساساً موازياً يمكن أن يعيقه على نحو جديّ، فيغدو متقداً بشعلة هائلة؛ وحدها استحالة المصالحة بين الجدارة العليا بالسعادة وفكرة الكرب الذي لا يمكن تفاديه هي التي يمكن أن تغشى متعتنا

=*إيفيجينيا عند أهل تاوريدا*، للمؤلف الإغريقي يوريبيدس. وإيفيجينيا في الميثولوجيا اليونانية، هي ابنة أغاممنون وكليتمنسترا).

التعاطفية بسحابة ألم يكدرها. غير أنه، ومهما كانت الفائدة التي تحصل لنا من كون استيائنا في هذا الموضع لا يتعلق بأي أمر أخلاقي، بل يتجه إلى موضع الأمر الذي لا نملك له ردّاً، إلى مسألة الضرورة، فإن الاستسلام اللامشروط إلى سلطان القدر يظل دوماً أمراً مهيناً بالنسبة لكل كائن حر يفضل أن يكون آخذا لمصيره بيده. إن هذا الأمر هو ما يجعلنا نشعر بالامتعاض أمام حتى أروع الأعمال المسرحية الإغريقية، لأن كل تلك المسرحيات تحيلنا بالنهاية على سلطان الضرورة، وبالنسبة لعقلنا الذي يطلب العقلانية بإلحاح تظل هناك دوماً عقدة تنتظر الحل.

لكن عند الدرجة الأرقى والأخيرة التي يمكن أن يبلغها الإنسان ذو الثقافة الأخلاقية، والتي يمكن أن يرتقي إليها الفن المؤثر، عند هذه الدرجة تنحلّ أيضاً تلك العقدة، ومعها يتبدد كل أثر للإحساس الكريه. يتم ذلك عندما يسقط إحساس الاستياء من القدر، ويجد نفسه ينحلّ داخل استشعارٍ، أو من الأفضل داخل إدراك واعٍ بوجود غائية ترتبط الأشياء بعضُها ببعض داخلها. عندها ينضاف إلى مُتعة المطابقة الأخلاقية التصورُ المنعش لذلك التلاؤم الغائي الأرقى على مستوى الكيان الكلي الكبير للطبيعة، ويغدو الانتهاك الظاهري لذلك الانسجام الكلي الذي يسبّب ألما في حالات منفصلة وجزئية، حافزاً لعقلنا على البحث داخل القوانين العامة عن تبرير لتلك الحالات الخاصة، وسعي إلى جعل تلك النشازات المنفصلة تذوب داخل الانسجام الكلي الكبير. لم يستطع الفن الإغريقي أن يرتقي إلى هذا السمو الخالص للانفعال التراجيدي، إذ لم تستطع لا المعتقدات الدينية الشعبية ولا حتى الفلسفة الإغريقية أن تمضي بعيداً في إنارة طريقهم نحو هذه الغاية. سيكون إذاً على الفن الحديث الذي يحظى بامتياز الحصول على مادة أنقى من طرف فلسفة على درجة عالية من التهذيب، أن ينهض بإنجاز هذه المهمة السامية،

وأن يحقق *بذلك* تفتّق المهابة المعنوية للفن على أكمل وجه. وإذا ما كان علينا نحن المحدثون أن نتخلى عن إعادة صياغة الفن الإغريقي حيث لا يمكننا أن نطمع في تجاوزه، فإن التراجيديا وحدها هي التي سيحق لنا أن نستثنيها من هذا التخلي. فالفن التراجيدي وحده هو الذي قد يستطيع إصلاح ما جرّته حضارتنا من ضرر على الفن في مجمله.

وكما أن التأثر التراجيدي يَضعُف بتدخل تصورات وأحاسيس مناقضة، وينجر عن ذلك تقلص في المتعة التي نجدها فيه، يمكنه أيضاً، وهو يقترب اقتراباً لصيقاً من الإحساس الأصلي، أن يبلغ حداً من الطفح يصبح الألم معه هو الطاغي. ولقد لاحظنا أن الإحساس الكريه في تأثر ما يكون متأتيا عن علاقة موضوع ذلك التأثر بحسّيتنا، مثلما تكون المتعة متأتية عن علاقة التأثر نفسه بأخلاقيتنا. يُفترض إذاً وجود علاقة محددة بين الحسية والأخلاق تتحدد وفقاً لها علاقة المتعة بالأحاسيس الكريهة في التأثر التراجيدي، ولا يمكن تغييرها أو تحويلها في اتجاه معاكس دون أن تُقلب العلاقة بين المتعة والإحساس الكريه في الانفعال الواحد، أو يحوَّل كل منهما إلى ضده. وبقدر ما تنشط الحسيّة يتراجع تأثير الأخلاقية، والعكس بالعكس. وبالتالي فكل ما يضاعف من الوزن الذي تحتله الحسيّة في النفس، ولكونه يقلّص مجال الأخلاقية، سينجر عنه حتماً تقليص للمتعة التي نجدها في تأثرنا، والتي لا تنبع إلا عن تلك الأخلاقية؛ كما أن كل ما يمنح هذه الأخيرة حيوية داخل النفس يجرد الألم من حدته، بما في ذلك في التأثر الأصلي. ولا تكتسب الحسية تلك الأهمية المهيمنة داخل النفس إلا عندما تبلغ تصوراتنا عن الألم درجة من الحيوية تجعلها لا تترك لنا من إمكانية للتمييز بين التأثر الأصلي والتأثر المنقول إلينا، وبين ذاتنا والذات التي تعيش الألم، أو بين الحقيقة والشعر. كما أنها تبلغ أيضاً ذلك الحجم

المهيمن عندما تغتذي من مراكمة موضوعاتها ومن الإضاءة المبهرة التي يلقيها خيال مضطرب على تلك الموضوعات. وبالمقابل ليس هناك ما هو أكثر نجاعة في ردها إلى حدود حجمها الحقيقي من السند الذي تقدمه أفكار ميتاحسيّة وأخلاقية يتكئ عليها العقل المقموع توكّأه على عكاكيز روحانية، كي ينهض من جديد ويرتفع إلى أفق مضيء فوق الضباب الكدر للأحاسيس. من هنا ذلك السحر الكبير الذي كانت تمارسه على كل الشعوب المتحضرة مقولات الحقائق الكونية والحكم التي توضع في المكان المناسب داخل الحوار الدرامي، وذلك الولع الذي كان يبديه المؤلفون اليونانيون بها ويجعلهم يسرفون تقريبا في استعمالها. فلا شيء أحب إلى روح أخلاقية من أن يتم تحريرها من عبودية الحواس بعد حالة طويلة ومستديمة من التقبل السلبي، وإيقاظها على عالم الاستقلالية الذي تستعيد فيه حريتها.

هذا عن الأسباب التي تقلّص تعاطفنا وتعيق المتعة التي نجدها في التأثر الحزين. ولنمر الآن إلى تعداد الشروط التي تكون ملائمة لنمو التعاطف ولشحذ متعة الانفعال على النحو الأوثق والأقوى.

كل تعاطف مشفق يشترط *تصورات* عن المعاناة، ومن خلال حيوية وحقيقية هذه الأخيرة وديمومة هذه الأخيرة تتحدد درجة التعاطف.

١) بقدر ما *تزداد* حيوية التصورات، تكون النفس مدفوعة أكثر إلى الحركة، والحواس على مستوى أعلى من الاستثارة، وتكون الملَكة الأخلاقية مدعوّة بالتالي إلى مزيد من المقاومة. غير أن التصورات يمكنها أن تحصل من وجهين مختلفين يتفاوتان في تلاؤمهما مع شحذ حيوية الانطباع. فالآلام التي نشاهدها بالعين تؤثر علينا بدرجة من القوة لا تقارن مع تلك التي تنقل إلينا عن طريق الرواية أو الوصف. الأولى

تلغي دور الخيال لدينا، وبما أنها تتصل مباشرة بحواسنا، فهي تمضي من أقصر السبل إلى قلوبنا. أما في الرواية فلا بُدّ أن يُنقل الخاص إلى مستوى العام أولا؛ ومن خلال ذلك العام فقط يمكن إدراك الخاص، وعلى هذا النحو يفقد الانطباع إذاً جزء هاما من قوته خلال هذه العملية الضرورية بالنسبة للفهم. لكن انطباعاً ضعيفاً لا يستطيع أن يستولي على النفس لوحده، ويترك دوماً مجالاً لتصورات دخيلة تعيق تأثيره وتشوّش تركيز المتلقي. وغالبا ما يحدث أن ينقلنا العرض الروائي من الحالة النفسية للشخصية الفاعلة إلى الحالة النفسية للرواي، وهو ما يقطع نسق التوهّم الضروري جداً لنشأة التعاطف المشفق. وفي كل مرة يضع الراوي شخصه في المقدمة يحدث انقطاع في نسق الأحداث يتبعه حتماً انقطاع لانفعالنا المشارِك؛ يحدث هذا الأمر أيضاً عندما يدع الشاعر الدرامي نفسه ينساق داخل الحوار ويضع على لسان شخصياته آراء لا يمكن إلا لشخص من موقع المتفرج الهادئ أن يعبر عنها. من الصعب، دون شك، أن نجد عملاً واحداً من الأعمال التراجيدية الحديثة قد استطاع أن يظل دوماً في مأمن من هذا العيب، غير أن الأعمال التراجيدية الفرنسية وحدها هي التي جعلت من ذلك قاعدة. إن الحضور المباشر والحي والتجسيد الذي يتجه إلى الحواس ضروريان إذاً كي نمنح تصوراتنا عن المعاناة تلك القوة المطلوبة لتحقيق درجة عليا من التأثير.

٢) يمكننا مع ذلك أن نتلقى أشد الانطباعات حيوية عن معاناة ما دون أن ننساق مع ذلك إلى مستوى عال من التعاطف عندما تكون تلك الانطباعات خالية من ***الحقيقة***. لابد أن تتكون لدينا فكرة عن المعاناة التي يفترض أن نتعاطف معها؛ وذلك يفترض تطابقاً لتلك الفكرة مع شيء يكون موجوداً فينا مسبقاً. فإمكانية التعاطف تنبني في الحقيقة على

إدارك أو افتراض ***تشابه*** بيننا وبين الشخص الذي يعاني. وحيثما يكون ذلك التشابه معبراً عن نفسه يكون هناك حتماً تعاطف، وحيث يكون مفقوداً يكون ذلك مستحيلاً. وكلما كان التشابه أكبر وأكثر وضوحاً، كان تعاطفنا أقوى، وكلما كان أقل وضوحا، كان التعاطف أضعف. وإذا ما أردنا أن نحس بما يحس به شخص آخر، ينبغي أن تجتمع كل الشروط *الداخلية* لذلك الإحساس في داخلنا أيضاً، كي يستطيع السبب *الخارجي* الذي أفضى تفاعله مع تلك الشروط عن نشأة ذلك الإحساس، أن يحدث لدينا نحن أيضاً نفس التأثير. لابد أن يكون بوسعنا، دون أن نُكره أنفسنا على تغيير شخصيتنا بشخصيته، أن نضع ذاتنا الخاصة للحظة من الزمن داخل الحالة التي يعيشها ذلك الآخر. لكن كيف يمكننا أن نحس بحالة شخص آخر *في داخلنا* إن لم نكن قد وُجدنا مسبقاً داخل ذلك الآخر؟

ينبع هذا التشابه عن مجمل الأساس الذي تنبني عليه التكوينة النفسية، بما هو أساس عام وضروري. وذلك الطابع الكوني والضروري قائم أساساً في ***طبيعتنا الأخلاقية***. أما ملكاتنا الحسية فيمكن أن تحدَّد بحسب أشكال مختلفة من قِبل أسباب عرضية، بل إن ملكاتنا المعرفية نفسها مرتبطة هي أيضاً بظروف متغيّرة؛ وحدها أخلاقيتنا هي التي تقوم على أساس من نفسها، ولذلك فهي التي يمكنها أن تمنحنا مقياساً موثوقاً وكونياً لهذا التشابه. وبالتالي فإن تصوراً يكون مطابقاً لشكل تفكيرنا وإحساسنا، تصور له شيء من القرابة مع سلسلة أفكارنا، ويمكن لروحنا أن تتمثله بسهولة، ذلك التصور نسميه ***حقيقياً***. فإذا ما كان التشابه متعلقاً بشيء خصوصي في نفسيتنا، وبمحددات خصوصية من الطبع الإنساني العام، فإن ذلك التصور لا يكون حقيقياً إلا *بالنسبة إلينا*. أما إذا ما كان متعلقاً بالشكل العام والضروري المفترض للنوع في

كليته، فإنه يحق اعتباره حقيقة موضوعية. لقد كان حُكم بروتوس الأول[١] وانتحار كاتو[٢] ينطويان على حقيقة ذاتية بالنسبة للمواطن الروماني. فالتصورات والأحاسيس التي صدر عنها سلوك هذين الرجلين لم تكن نابعة مباشرة عن الطبيعة الكونية للإنسان، بل متأتية عن طبيعة إنسانية خصوصية. ولكي نستطيع أن نشاركهم تلك الأحاسيس، لابد أن نكون حاملين لخصوصيات نفسية رومانية، أو أن نكون قادرين على تبني تلك النفسية للحظة عابرة على الأقل. وبالمقابل يكفي أن يكون المرء إنساناً لا غير كي يجد نفسه في حالة من التأثر العميق أمام تضحية ليونيداس البطولية[٣]، أو الاستسلام الهادئ لأريستيد، والإقبال الطوعي لسقراط على الموت، وكي تسيل دموعنا تأثراً للمصير الشنيع الذي

---

(١) القنصل لوسيوس بروتوس الذي أصدر حكم الإعدام على المتآمرين على الجمهورية سنة ٥٠٩ وكان من بينهم أبناؤه. ولم يكتف بإصدار الحكم على أبنائه، بل أصر على حضور تنفيذ الإعدام فيهم أيضاً، حسب ما يرد في شهادات المؤرخ الروماني تيت ليف، أو فالير ماكسيم.أنظر مثلاً: Les peines de mort en Grèce et à Rome. Par Eva Cabntarella

(٢) Cato d'Utique - Marcus Porcius Utencis حاكم صقلية عند اندلاع الحرب الأهلية سنة ٤٩. شارك في التمرد على قيصر، وبعد هزيمته هناك انتقل إلى أوتيكا (قرطاج) ليلتحق بسيبيون الذي كان يخوض حركة تمرد على سيبيون، وبعد هزيمة سيبيون، قرر كاتو الانغلاق في أوتيكا والانتحار بسيفه، مفضلا الموت على الوقوع في الأسر. هو أيضاً.

(٣) ليونيداس الأول (٥٣٠ ق.م. تقريباً ـ ٤٨٠ ق.م.) ملك إسبرطة السابع عشر، وابن الملك أناكساندريداس الثاني الذي يعتقد بأنه من أسلاف هرقل. كان من أبطال معركة الثرموبايلي، وقتل فيها هو وجميع الإسبرطيين الذين كانوا معه في العام ٤٨٠ ق م على أيدي الفرس بقيادة الملك خشايارشا الأول. حكم إسبرطة بين عامي ٤٩٠ و٤٨٠ق.م.

انقلبت إليه حياة داريوس[1] نمنح هذه التصورات، خلافا لتلك الأولى، *صفة الحقيقة الموضوعية* لأنها توافق الطبيعة العامة ***لكل** الناس* وتكتسب بالتالي طابع الكونية الضرورة الصارمة كما لو كانت مستقلة تماماً عن كل شرط ذاتي.

ومع ذلك تجدر الإشارة إلى أنه لا ينبغي أن نجعل من التصوير *الحقيقي ذاتيا*، لكونه يعتمد على محدِّدات عرضية، شيئاً مطابقاً للتصورات الاعتباطية. فما هو حقيقة ذاتيّاً ينحدر بالنهاية هو أيضاً من التكوينة العامة للنفس البشرية، تكوينة تجد نفسها ضمن ظروف خصوصية تتحدد على نحو خصوصي لا غير، وكلا هذين العاملين المحدِّدين شرطان على نفس المستوى من الضرورة بالنسبة للحقيقة. فقرار كاتو ما كان له أن يكتسي طابع حقيقة ذاتية أيضاً، لو أنه جاء مناقضاً للقوانين الكونية للطبيعة الإنسانية. فالمسألة كلها هو أن هذا النوع الأخير من التصورات تتحرك داخل مجال تأثير ضيّق، لأنها مشروطة بمحددات إضافية غير تلك المحددات الكونية العامة. يمكن للفن التراجيدي أن يستغل هذا الأمر بتوخي تأثير مركّز إذا ما أراد أن يتخلى عن التأثير الواسع؛ إلا أن اللامشروط الحقيقي، ما هو بكل بساطة *إنساني* في الشرط الإنساني، سيظل دوماً موضوعه الأكثر خصوبة، لأنه فيه وحده وبه يستطيع أن يضمن كونية التأثير، دون أن يكون عليه أن يتخلى عن قوّة الانطباع.

٣) إضافة إلى حيوية وحقيقيّة التصوير التراجيدي يكون هناك عنصر ثالث مطلوبا وهو ***الاكتمال***. كل ما ينبغي أن يُستدعى من الخارج بهدف

---

(١) Darius: دارا ملك الفرس الذي صمد في مقاومة الاسكندر المقدوني وخاض ضده حربا شرسة انتهت بهزيمة الفرس.

إحداث الحركة المنشودة داخل النفس لابد أن يتم استنفاده كليّا. فإذا ما أراد المشاهد، بما في ذلك الأكثر تفتحا على العقلية الرومانية، أن يشاطر كاتو حالته النفسية، وإذا ما أراد أن يتبنى القرار النهائي لذلك الجمهوري، فإنه سيكون عليه، لا أن يلمس أساساً لذلك القرار داخل النفسية الرومانية فحسب، بل داخل الظروف المحيطة أيضاً، لابد أن تكون الأوضاع الداخلية والخارجية ماثلة أمام عينيه بكل علاقات ترابطها وفي شموليتها، ولا ينبغي بالتالي أن تظل هناك حلقة واحدة مفقودة من سلسلة المحدِّدات، التي يرتبط بها القرار النهائي للروماني ارتباط ضرورة حتمية. وعموما فإن حقيقية تصوير ما تظل متعسرة على الإدراك من دون ذلك الاكتمال، ذلك أن تشابه *الظروف المحيطة* الذي ينبغي أن ندركه بصفة كاملة هو وحده الذي يستطيع أن يبرر حكمنا حول تشابه الأحاسيس، لأن التأثر لا يولد إلا من اجتماع مجمل الشروط الخارجية والداخلية. وإذا ما أردنا أن نحدد إن كنا سنتصرف مثل كاتو، سيكون علينا أولاً وقبل كل شيء أن نضع أنفسنا ذهنياً داخل الوضع المادي الذي أحاط بقراره، وعندها فقط سيحق لنا أن نقارن أحاسيسنا بأحاسيسه، وأن نستمد رأيا بشأن التشابه، وأن نطلق حكما حول حقيقية تلك الأحاسيس.

لا يكون اكتمال التصوير ممكناً إلا من خلال الربط بين تصورات وأحاسيس منفصلة عديدة تتفاعل مع بعضها تفاعل أسباب ونتائج، وينتج عن ترابطها كلٌ يكوّن معرفتنا. ولكي تمارس هذه التصورات تأثيراً حيوياً علينا لابد أن تخلّف انطباعاً مباشراً على إحساسنا، ولأن الشكل الروائي يُضعف بصفة دائمة ذلك الانطباع، فإنه لابد أن يتم ذلك من خلال فعل تجسيدي مباشر. وهكذا فإن اكتمال تصوير تراجيدي يتطلب سلسلة من الأفعال المجسّدة التي تُعرض على الحواس وترتبط بالفعل التراجيدي ارتباطها بكل موحَّد.

٤) وأخيراً، ينبغي أن تكون هناك استمرارية للتأثير الذي تمارسه علينا تصورات المعاناة إن كانت ترمي إلى إحداث انفعالات قوية لدينا. فالانفعال الذي تولده فينا معاناة الآخرين هو حالة إكراه نسعى إلى التحرر منها بأقصى ما يمكن من السرعة، وبسهولة تامة ينقشع عنا إذاً ذلك التوهم الضروري لنشأة التعاطف. لذلك يجب أن تظل النفس موثوقة بقوة إلى ذلك التصور، وأن تُسلب عنها حرية التخلص قبل الأوان من حالة التوهم. ولن تكون حيوية التصوير ولا قوة الانطباعات التي تستولي على حواسنا لوحدها كافية لهذا الغرض، إذ بقدر ما تكون عليه الإثارة التي تمارَس على ملكة التقبّل لدينا من حدة، بقدر ما تزداد القوة المعاكسة التي تظهرها النفس للتغلب على ذلك الانطباع المؤثّر. لكن لا ينبغي على الشاعر الذي يرمي إلى التأثير فينا أن يضعف هذه القوة المستقلة، لأنه في ذلك الصراع بالذات، الذي تخوضه هذه الأخيرة مع الألم الحسي، تكمن المتعة الكبرى التي تمدنا بها الأحاسيس الحزينة. وإذا ما كان على النفس، وبالرغم من استقلاليتها المقاوِمة، أن تظل مشدودة إلى أحاسيس الألم، فإنه سينبغي أن تُقطع هذه الأخيرة بين الحين والآخر بطريقة بارعة، بل وتعويضها أيضاً بأحاسيس مناقضة، ـ قبل أن تعود مجدداً وبقوة متزايدة وتظل تعمل على تجديد حيوية الانطباع الأول بصفة مستمرة. فلمواجهة الفتور ومفاعيل التعوّد ليس هناك من وسيلة أكثر نجاعة من تنويع الأحاسيس وتناوبها. ذلك التناوب ينعش الحواس المصابة بالفتور، وتدرّج الانطباعات يحث طاقة الاستقلالية على مقاومة متزايدة تتناسب وقوة تلك الانطباعات المتجددة. بصفة مستمرة ينبغي أن تظل تلك الطاقة المستقلة منشغلة بالدفاع عن حريتها ضد إكراهات الحسيّة، لكن دون أن تعلن الانتصار قبل نهاية المعركة، وأقل من ذلك أن تهلك في خضم الصراع، وإلا فإن

المعاناة ستضمحل في الحالة الأولى، وفي الحالة الثانية ستتوقف الحركة الفاعلة، والحال أن اجتماعهما وحده هو الذي يُحدث التأثر. في القدرة على التوجيه البارع لهذا الصراع يكمن السر الكبير للفن التراجيدي؛ ومن خلاله يظهر في صورته الأكثر إشراقا.

لكن لابد هنا أيضاً من سلسلة تصورات متناوبة، أي ترابط من أجل غاية محددة لعدد من الأفعال المطابقة لتلك التصورات يمضي داخلها الحدث الرئيسي ومن خلاله الانطباع التراجيدي المرغوب متشكلا في هيأة بكرة مغزل تلتف بالنهاية على النفس وتحبسها داخل ما يشبه شبكة تستعصي على الفتق. يجمع الفنان بحرص المقتصد الشحيح، إذا ما سُمح لي هنا بهذه الصورة، كل الاشعاعات المنفصلة للموضوع الذي سيجعل منه أداة لغايته التراجيدية، لتتحول بين يديه إلى صاعقة تضطرم بها كل القلوب. وبينما يقذف المبتدئ بصاعقة الخوف والرعب دفعة واحدة على الأنفس دون أن يبلغ غايته، فإن الفنان الحقيقي يمضي خطوة خطوة ليبلغ غايته بواسطة صعقات خفيفة متتالية، وينجح في النفاذ إلى الروح ليمتلكها كليا، لا لشيء إلا لأنه ظل يحركها حسب نسق تصاعدي وبتدرج.

إن أردنا أن نستنتج الآن خلاصات من تحليلاتنا المتقدمة سنجد أن الشروط التي تكوّن الأساس الذي يقوم عليه الانفعال التراجيدي هي الآتية:

أولاً، لابد أن يكون موضوع تعاطفنا مما ينتمي إلى نوعنا، بالمعنى التام للعبارة، وأن يكون الفعل الذي تُطلب مشاركتنا فيه فعلا أخلاقيا، أي أن يتم فهمنا له داخل مجال الحرية.

ثانياً، لابد أن تقدم إلينا المعاناة ومنابعها وتطورها التدريجي بصفة كاملة ضمن تتابع أحداث مترابطة، وذلك يعني:

ثالثاً، أن يتم استحضارها للحواس، لا بطريقة غير مباشرة بواسطة الوصف، بل بعرضها علينا مباشرة عن طريق الفعل والحركة المجسَّدة. كل هذه الشروط يستوفي جمعها ويلبيها الفن في العمل التراجيدي.

وتكون التراجيديا إذاً، وفقاً لهذا المفهوم، محاكاة شعرية لسلسلة متصلة وواضحة من الوقائع (لفعل متكامل) تُظهرنا نحن الآدميّين في حالة معاناة، وتكون غايتها إثارة إحساس التعاطف في قلوبنا.

إنها أولاً *محاكاة* ـ محاكاة فعل؛ ومفهوم المحاكاة يميزها عن بقية الأنواع الشعرية التي تكتفي بالرواية أو بالوصف. في الرتاجيديا يتم عرض الوقائع لحظة حدوثها كأشياء حاضرة أمام الخيال أو ماثلة أمام الحواس؛ حضوراً مباشراً، دون تدخل من وسيط خارجي. في الملحمة والرواية والحكاية البسيطة، وبحكم شكلها التعبيري نفسه، يتم إقصاء الفعل إلى مواقع خلفية، لأن هذه الأنواع تقحم الراوي وتزج به بين القارئ والشخصية. غير أننا نعرف أن البعيد والماضي يُضعفان الانطباع والانفعال المشارِك؛ بينما الحاضر يجعله أكثر قوة. كل الأشكال السردية تجعل من الحاضر ماضياً، وكل الأشكال الدرامية تجعل الماضي حاضراً.

والتراجيديا ثانياً محاكاة سلسلة من *الوقائع*: محاكاة *فعل*. وهي لا تكتفي بأن تعرض بالمحاكاة أحاسيس وانفعالات شخصيات تراجيدية، بل تعرض أيضاً الوقائع التي تنشأ عنها هذه الأخيرة. وهذا هو ما يميزها عن الأشعار الغنائية التي تحاكي هي أيضاً حالات نفسية بطريقة شعرية، لكنها لا تحاكي أفعالاً. يمكن لمرثية أو نشيد أو قصيدة غنائية أن تطرح أمامنا بالمحاكاة الحالة النفسية الحاضرة للشاعر، التي تحددها ظروف محيطة بعينها (سواء من خلال شخصه الخاص، أو من خلال نموذج

مثالي)، ويمكنها في هذه الحالة إذاً أن تنضوي تحت مفهوم التراجيديا، لكنها لاتكفي لكي تشكل تراجيديا وتستنفد مفهوم التراجيديا، لأنها تظل مقتصرة على التعبير عن أحاسيس ولا تتجاوز ذلك الحد. وهناك فوارق أخرى أكثر أهمية تعود إلى الأغراض المختلفة لهذه الأنواع الشعرية.

والتراجيديا ثالثاً محاكاة *لعمل متكامل*. وأي حدث منعزل، مهما كان الطابع التراجيدي الذي يميزه، لا يكون كافيا لكي يشكّل لوحده عملا تراجيديا. لابد أن تكون هناك وقائع كثيرة متعالقة ومحددة بعلاقات أسباب بنتائج يتم الربط بينها بطريقة منسجمة كي تكوّن كلا، إذا ما أردنا أن يتم من خلالها إدراك شيء حقيقي، أي اكتشاف تطابق إحساسٍ يتم تصويره وطبْعٍ نفسيّ ما وأشياء أخرى مشابهة مع طبيعة روحنا التي تمثل القاعدة التي ينبني عليها، وعليها وحدها، تواطؤنا. وإن لم نشعر بأننا سنتألم نحن أيضاً على النحو نفسه داخل نفس الظروف، وسنتصرف نفس التصرف أيضاً، فإنه لن يستيقظ فينا أي إحساس تعاطفي. من الضروري إذاً أن نتابع القصة المعروضة علينا في مجمل تسلسلها وعلاقات ترابطها، كي نراها تطلع منسابة من روح مؤلفها في تدرج طبيعي تحت تأثير ظروف خارجية محيطة. على هذا النحو تنشأ وتتطور أمام أعيننا حالات الفضول الذي يعيشه *أوديب* والغيرة التي تستبد ب*عطيل*. وهكذا يتم ملء المسافة الفاصلة بين سلام الروح البريئة وعذابات ضمير مجرم، وبين الوثوق الهنيء لإنسان سعيد وسقوطه الشنيع، أو باختصار بين السكينة التي تسود روح القارئ في البداية والأحاسيس العنيفة التي تهزه عند نهاية القصة.

لابد أن تجتمع إذاً سلسلة من الحادثات المترابطة ستثير تبدلات في الحالة النفسية لدينا تجعل الانتباه في حال من التوتر، تُدخل حركية على كل طاقات عقلنا، وتشحذ نبض حركتنا الداخلية المتراخية، ولا تفعل

من خلال تأجيل لحظة الانفراج سوى تأجيج شعلتها. أمام عذابات الأحاسيس ما من علاج هناك سوى الحافز الأخلاقي. ولكي تُشحذ الحاجة إلى طلب هذا الأخير بكل إلحاح ينبغي على الفنان التراجيدي أن يعمل على تمديد مدة تعذيب الأحاسيس؛ لكن عليه أيضاً أن يمنح هذه الأخيرة شيئاً مما يرضيها أيضاً، كي يجعل الانتصار الأخير للحافز الأخلاقي أكثر عسراً وبالتالي أكثر مجداً. ولا يمكن لهاتين العمليتين المتناقضتين أن تتما إلا من خلال سلسلة أفعال وحركات يتم اختيارها وتنسيقها ببراعة وحكمة.

والتراجيديا رابعاً محاكاة **شعرية** لوقائع قصة جديرة بالعطف، وذلك هو ما يجعلها على طرف مناقض للنقل *التاريخي*. ولن تكون تاريخية إلا إذا كانت تلاحق غاية تاريخية، إذا ما وضعت لنفسها هدفا أن *تخبر* عن وقائع حصلت فعلاً وعن الطريقة التي حصلت بها. وفي هذه الحالة سيكون عليها أن تلتزم التزاما صارما بالدقة التاريخية، لأنها لا تستطيع أن تفي بمهمتها تلك إلا من خلال عرض صادق لما حصل فعلا. لكنّ للتراجيديا غاية شعرية، يعني أنها تعرض قصة من أجل أن *تحدث تأثيراً* على الأنفس، وأن تكون من خلال ذلك التأثير **ممتعة**. وإذا ما عالجت مادة معطاة وفقاً لتلك الغاية، فإنها ستكون تبعاً لذلك **حرة** في محاكاتها؛ إن بيدها سلطةً، بل التزاماً بأن تجعل الحقيقة التاريخية تخضع لقانون الفن الشعري، وبأن تستخدم المادة المعطاة وفقاً لحاجياتها. لكن، وبما أنها لا تستطيع أن تحقق غايتها هذه، أي التأثير، إلا بشرط مهم وهو التطابق التام مع القوانين الطبيعية، وبذلك، ومن دون أن يخل ذلك بحريتها تجاه الدقة التاريخية، تكون منضوية تحت سلطة القانون الصارم للحقيقة الطبيعية التي يطلق عليها اسم الحقيقة الشعرية كمقابل للحقيقة التاريخية. هكذا يتضح لنا كيف أن الحقيقة

الشعرية كثيراً ما يلحق بها الضرر من خلال التمسك الصارم بالحقيقة التاريخية، وبالمقابل يكون لها من وراء الاعتداء السافر على تلك الحقيقة كسب كبير. وبما أن الشاعر التراجيدي، وككل شاعر عموماً، لا يدين بطاعة إلا لقانون الحقيقة الشعرية، فإنه لن يكون بوسع تمسكه بالحقيقة التاريخية، مهما بلغ من الدقة والصدق أن يعفيه من واجبه كشاعر،.ولا أن يمنحه عذراً يغفر له الإخلال بالحقيقة الشعرية، أو نقصاً في الاهتمام بها. وإنه لممّا يفضح محدودية قصوى في مفهوم الكثيرين للشعر التراجيدي، بل وللفن الشعري عموماً، أن يُدعى الشاعر إلى المحاسبة أمام محكمة التاريخ، وأن نطالب بالنهوض بوظيفة الإخبار ذاك الذي، ووفقاً للإسم الذي يحمله (شاعر)، لا التزام له إلا بما يثير الأحاسيس ويخلق المتعة. وحتى إذا ما عنّ لشاعر أن يتخلى عن امتيازه كشاعر بواعز من خضوع ناشئ عن الخشية، ليقايض ذلك الامتياز بالحقيقة التاريخية، ويمنح التاريخ شرعية الحكم على إنتاجه، فإن الفن عندها هو الذي سيدعوه، وهو محق في ذلك، إلى محكمته، وسيكون على أعمال مثل *موت هرمن*[1]، و*مينونا*،[2] أو *فوست فون سترومبيرغ*[3] إما أن تجتاز بنجاح هذا الامتحان، وإلا فإن كل ما يمكنها أن تبديه من دقة بما في ذلك في ما يتعلق باللباس وبالطبع المميز للشعب والعصر لن تمنع من اعتبارها أعمالاً رديئة.

---

(١) يبدو أن هناك خلطاً بين مسرحيتين لفريدريش غوتليب كلوبستوك: Tod Adams (موت آدم) وHermanns Schlacht معركة هرمن.

(٢) Minona ليبرتو بقلم فريدريش أنتون فرانز برترند ـ ١٧٨٧ ـ ١٨٣٠. مقطوعة لفرانتز شوبرت.

(٣) مسرحية من تأليف ماير جاكوب Maier Jacob.

والتراجيديا خامساً محاكاة لوقائع قصة *تظهرنا نحن الآدميّين في حالة معاناة*. وعبارة آدميين (جنس إنساني) أبعد ما تكون عن مجرد عبارة، ووظيفتها هي أن تشير بدقة إلى الحدود التي يجب أن تتحرك داخلها التراجيديا في اختيار مواضيعها. فمعاناة كائنات ذات حساسية أخلاقية، أي شبيهة بنا، هي وحدها التي تثير تعاطفنا. وبالتالي فإن الكائنات التي تجردت من كل *أخلاقية*، مثل الشياطين الشريرة التي تحدثنا عنها الخرافات الشعبية أو يصفها لنا خيال الشعراء، وما شابهها من البشر أيضا؛ كائنات تكون قد بلغت مستوى من التجرد من كل حساسية، كما نتصور مثلاً الكائنات التي هي محض ذكاء عقلي، والتي ذهبت في التخلص من إكراهات *الحسيّة* أبعد مما يتحمل ضعفنا البشري، لن تصلح البتة لتكون موضوعاً للتراجيديا. وعلى العموم فإن مفهوم المعاناة، والمعاناة التي ينبغي أن تثير تعاطفنا، يحدد منذ البداية بأنه لا يمكن إلا *لإنسان*، الإنسان بالمعنى الكامل للعبارة، أن يكون موضوعاً للتراجيديا. فمن كان ذكاءً محضاً لا يستطيع أن يتألم، وكل ذات بشرية تكون قد اقتربت إلى حد غير معتاد من هذا الذكاء المحض، وبحكم ما تجده في طبيعتها المعنوية من حماية سريعة ضد آلام كائن هشّ الحساسية، لن يكون بوسعها أن توقظ فينا مستوى ذا بال من الانفعال. إن ذاتاً حسيّة بكليتها (محض حسيّة) مجردة من كل أخلاقية، وكل من شابهها بإمكانها أن تعرف درجة قصوى ومفزعة من الألم، لأن حساسيتها تشتغل بشكل طاغ، ولكونها تفتقر إلى كل حس أخلاقي تجد نفسها فريسة لذلك الألم؛ إلا أننا، أمام ألم لا حول له ولا أفق، وأمام عطالة مطلقة للعقل، لا نملك سوى أن ندير وجهنا عنه بمزيج من الغيظ والإشمئزاز. وبالتالي فإن الشاعر التراجيدي يبجل عن صواب الطبائع

المختلطة، ويكون النموذج المثالي لبطله في موقع متوسط بين الإنسان المقيت والإنسان الكامل.

وبالأخير، توحد التراجيديا بين كل هذه الميزات المختلفة من *أجل إثارة الانفعال التعاطفي*. والبعض من الترتيبات التي يتوخاها الشاعر التراجيدي تستطيع أن تتلاءم كليا مع استعمالات ذات غايات أخرى مختلفة؛ غايات أخلاقية مثلاً، أو تاريخية؛ وإذا ما وضع لنفسه هذه الغاية وليس تلك مما عداها، فإن ذلك يحرره من كل المتطلبات التي لا علاقة لها بهذه الغاية، إلا أن ذلك يلزمه في الآن نفسه أيضاً عند كل تطبيق خصوصي للقواعد التي تم ضبطها إلى حد الآن بأن يظل يضع نصب عينيه دوماً تلك الغاية النهائية، ويسير في الاتجاه الموافق لها.

إن الهدف النهائي الذي تحيل عليه كل القواعد الخاصة بنوع شعري بعينه يسمى غرض ذلك النوع الشعري؛ ترتيب الوسائل التي يبلغ بها النوع الشعري غايته يسمى *شكله*. والشكل والغرض يترابطان أحدهما مع الآخر ضمن علاقة على غاية من الدقة: الشكل يحدده الغرض ويقضي به كشيء ضروري، والغرض الذي تم إنجازه هو نتيجة الشكل الذي تم الالتزام به على نحو ناجح.

وبما أن كل نوع شعري يلاحق غرضاً خصوصياً، فإنه سيتميز بسبب ذلك عن بقية الأنواع بشكل خصوصي، ذلك أن الشكل هو الوسيلة التي تمكنه من بلوغ غرضه. وما يحققه نوع شعري ولا تنجح بقية الأنواع في تحقيقه لابد أن يكون قد أنجزه من خلال خصلة يملكها هو دون غيره. غرض التراجيديا هو *التأثير*، وشكلها هو محاكاة فعل يقود إلى *المعاناة*. والعديد من الأنواع الشعرية يمكنها أن تشترك مع التراجيديا في بعض من الوقائع والقصص التي تكوّن موضوعها. كما أن العديد من الأنواع

الشعرية يمكنها أن تتخذ من غرض التراجيديا، التأثير، غاية تلاحقها هي أيضاً، وإن لم تكن غايتها الأساسية. إن الخاصية التي تميز التراجيديا إذاً تكمن في العلاقة بين الشكل والغرض، أي في الطريقة التي تعالج بها موضوعها وفقاً لغرضها، وفي طريقة بلوغ غرضها من خلال موضوعها.

وإذا ما كان غرض التراجيديا هو إثارة الانفعال التعاطفي، بينما الشكل هو الوسيلة التي تبلغ بواسطتها ذلك الغرض، فإن محاكاة فعل مؤثّر لابد أن تكون شاملة لمجمل الشروط التي تثير الانفعال التعاطفي أقوى ما تكون الإثارة. وبالتالي يكون الشكل التراجيدي هو الأكثر ملاءمة للانفعال التعاطفي.

تكون نتيجة نوع شعري موفقة تمام التوفيق عندما يتم استخدام الشكل الخصوصي الذي يمكّن ذلك النوع من إنجاز غرضه على النحو الأفضل. وبالتالي فإن عملا تراجيديا سيكون موفقاً عندما يتم استخدام الشكل فيه، أي محاكاة فعل مؤثر، على نحو جيد يمكّن من إثارة الانفعال التعاطفي. ويكون ذلك العمل التراجيدي على أتمّ الكمال عندما يأتي التعاطف المستثار نتيجة للشكل التراجيدي المستخدم أكثر مما يكون نتيجة لتأثير محتواه. ويمكن أن يكون هذا الأمر معياراً صالحاً لمثال نموذجي عن للعمل التراجيدي.

هناك العديد من الأعمال التراجيدية، التي لا ينقصها الثراء من ناحية الجمال الشعري، لكنها منقوصة من الناحية الدرامية، لأنها لا تبحث عن بلوغ غرضها التراجيدي من خلال استعمال جيّد للشكل التراجيدي؛ وأعمال أخرى تعاني نفس النقص لأنها تبلغ بواسطة الشكل التراجيدي غاية أخرى غير غاية التراجيديا. وهناك عدد من مسرحياتنا المفضّلة التي تؤثر فينا فقط بمحتواها، وغالبا ما نكون على قدر من التسامح، أو من

عدم الانتباه كي نحسب جودة تلك المادة لصالح الفنان غير الموفّق. بينما نبدو مع آخرين كما لو أننا قد نسينا الأمر الذي جمعنا من أجله الشاعر داخل ذلك المسرح، وفي غمرة الرضا عن التسلية الممتعة التي نجدها في الخُدع البارعة التي تمارسها علينا ملكة الخيال وملاحة الفكاهة، لا نلاحظ حتى أننا نغادر المكان بإحساس فاتر. هل سيستطيع الفنّ الجليل (ويكون كذلك لأنه يخاطب ما هو قدسي في كياننا) أن يدافع عن قضيته بمثل هؤلاء المقاتلين وأمام *مثل* هؤلاء الحكّام في هذا الصراع؟ ـ كلا، إن رضا الجمهور لا يستطيع أن يكون مشجعاً إلا للرداءة، غير أنه مهين ومنفّر بالنسبة للعبقري.

III

رسائل حول
التربية الإستطيقية للإنسان

ملخّص موجز للرسائل

التي فضّلنا التخلي عنها في هذه الترجمة

الرسالة ٦ :

أليس الابتعاد عن الطبيعة سمة لكل الشعوب المتحضرة، أو تلك التي تسير في طريق التحضر؟

هناك على الأقل أمة واحدة قد بلغت شوطاً بعيداً من التحضر وتطورت لديها الخصال العقلية على نحو راقٍ دون أن تنفصل عن الطبيعة: اليونان القديمة. لم تعرف الحضارة الإغريقية فصلاً بين العقل والحواس مثلما تشهد أمم من عصرنا الحديث. وليس هناك من أمة حديثة تستطيع أن تنافس الشعب اليوناني في ما بلغه من إنسانية.

في المجتمعات الحديثة قد أحدثت الحضارة والعلوم انشطاراً على الطبيعة الإنسانية وتشظي المواهب والمقدرات.

المجتمع والدولة الحديثيْن جعلا من الأفراد صيغة مجردة، والأفراد لا يشعرون بأية قرابة مع الدولة التي لا تولي اعتباراً لواقعيتهم الملموسة.

في مجتمع قد انفصل عن الطبيعة أصبح العقل النظري (*speculatif*) نفسه منفصلا عن الواقع الحسي. والعقل العملي من جهته غير قادر على إدراك كليّة الواقع. والإسراف في النظر والفهم العقليين يبرّد الخيال، ومن ورائه الحساسية، لأن هذه الأخيرة مرتبطة بالقدرة التخييلية.

الرسالة ٧:

الدولة غير قادرة على حل إشكال التشظي والتجزئة التي طرأت على كليّة الكيان الإنساني. ولن يكون الأفراد قادرين على تحويل دولة الحاجة إلى دولة للعقل طالما يظلون على هذه الحالة من الانشطار ولم يستعيدوا وحدة كلّيتهم الإنسانية: الذين تكون الغلبة لديهم للحواس والغرائز سيجعلون من الحرية وسيلة لسيادة الأنانيّات والفوضى. أما الذي يغلّبون النظر العقلي على الطبيعة فستكون لسيادة قانونهم على الآخرين أن تسلبهم آخر ما تبقى فيهم من تلقائية حسيّة.

الإشكال: كيف نتوصل إلى تخليص أولئك من عنف الإكراهات الطبيعية التي تحولهم إلى بدائيين متوحشين، وكيف نعود بهؤلاء إلى حالة الاكتمال وإلى الحقيقة الطبيعية التي انفصلوا عنها؟

(كل هذه النقاط قد تم التعرض إليها في الرسالة الخامسة)

الرسالة ١١

في علاقة شخصية الإنسان الثابتة بأحواله المتغيرة باستمرار. في أن الشخصية قائمة بذاتها ولذاتها. وفي أن الأنا وجود مطلق وحرّ، بينما أحوال الإنسان الذي يُحس ويفكر ويريد قائمةٌ على شيء خارج عنها.

وهكذا فإن الإنسان يحيّن بصفة تدريجية مضمون إمكاناته بواسطة وجوده الظاهري، بينما، وبواسطة نزوع أناه المطلقة يفرض على تلك الإمكانات المتعددة طابع وحدتها وضرورتها.

الرسالة ١٢

عن الغريزتين اللتين تتقاسمان الإنسان وتتجاذبانه

ـ الغريزة الحسيّة، وهي التي تنزع إلى وضع الإنسان داخل حدود الزمان وتحويله إلى مادة. عندما يكون الإنسان خاضعاً للغريزة الحسية

لايكون شيئاً آخر غير امتلاءً لحظة من الزمن، «*بل إنه لا يكون موجوداً، لأن شخصيته قد تم إلغاؤها*». هذه الغريزة الحسية تظل تسحبه دوماً إلى العالم الحسي وحدوده كلما همّ بالانطلاق نحو اللامتناهي. وبهذا المعنى تعيق عملية اكتماله.

ـ غريزة التصوّر، أو غريزة تمثل الصور، ولها مصدرها في الوجود المطلق للإنسان، أو في طبيعته العاقلة. تدفع بالشخصية نحو التعبير عن نفسها ككيان حر وثابت (غير خاضع للتغير) مهما كانت التحولات التي تطرأ على أحواله. تطمح هذه الغريزة إلى جعل كل واقع أبدي وضروري؛ في كلمة إنها تطلب الحقيقة والخير.

الرسالة ١٣

بين الغريزتين المذكورتين في الرسالة السابقة هناك تناقض أصليّ وجذريّ: الأولى تطالب بالتغيّر والثانية تريد الثبات. هل ستكون وحدة الطبيعة الإنسانية ممكنة داخل هذا التناقض؟

ـ نعم. لأنه، ومع أن الغريزتيْن متناقضتيْن، فإن لهما مجاليْن مختلفيْن، ولا يمكنهما بالتالي أن يتصادما إلا إذا ما تجاوزت إحداهما، أو كل منهما حدود مجالها الخاص.

ودور الثقافة هو أن تحرص على ضمان التزام كل منهما بحدودها.

(سنجد هذه المسألة مفصّلة في رسائل لاحقة مما ترجمناه، ثم في كل من مقالتي «البهاء والوقار» و«الشعر الساذج والشعر العاطفي»).

الرسالة ١٤

اللعبة المتبادلة التي تقوم فيها كل من الغريزتين بتحديد مجال الثانية وتلتزم فيها بحدودها الخاصة، ليست في الحقيقة غير تصور ذهني،

وغاية يظل الإنسان يهفو إليها دون بلوغها: غاية إنجاز الإنسان المكتمل.

غير أن تدخل عنصر ثالث هو غريزة اللّعب سيجعل تعايش وتفاعل الغريزتين أمراً ممكنا.

(يتطرق الكاتب إلى هذه المسألة في الرسالة التاسعة، ثم سيعود إليها بأكثر تفصيل في الرسالتين ٢٦ و٢٧. كما نجده قد تطرق إليها بأكثر توسع، وعلى نحو ملموس، أي بعلاقة بالفن في مقالة «البهاء والوقار»، وهي مقالة سابقة على الرسائل من الناحية الزمنيّة، أو تاريخ التحرير، مما يجعل محتواها تكراراً لا أرى فيه سوى تمطيط وإثقال على قارئ هذه الترجمة).

الرسالة ١٩

«يمكننا أن نميز حالتين مختلفتين للتحديد لدى الإنسان عموماً؛ واحدة متقبّلة، والثانية مشارِكة وفاعلة.» بهذه الجملة يبدأ الكاتب رسالته التاسعة عشر، ثم يعود إلى مسائل تتعلق بالغريزة والميول، والطبيعة والعقل ومبدأي الضرورة والحرية، وكلها مسائل قد تعرض إليها في رسائل سابقة ولا يفعل سوى التوسع في تحليلها مرة أخرى في هذه الرسالة.

وسيكون علينا أن ننتظر الرسالة الواحدة والعشرين ليعود بنا الكاتب إلى الجملة الأولى من هذه الرسالة (كما أشرنا إلى ذلك في أحد الهوامش)، ينطلق منها ويواصل ما بدأه هناك وتاه عنه في ما تبع من التحليلات).

الرسالة ٢٠:

في استقلال التفكير الحر عن الفعل الذي يمكن أن يكون سبباً في

إثارته. ولا يمكنه أن يتحقق إلا بتعايش الغريزتين الأساسيتين في الإنسان وتزامن فعلهما بصفة موازية، ويغدو الإنسان بموجب ذلك إنساناً مكتملاً.

وتزامن فعل الغريزتين يخلق حالة لا تَحدُّدٍ (عدم تحديد) من شأنه أن يلغي الحديّة، أوالحتمية ويمنح فرصة لأن يكون الإنسان حراً، وقدرة للتفكير على أن يكون مستقلا.

هذه الحالة التي ينتفي فيها التحديد هي «الحالة الإستطيقية». وتشكل حالة وسطى بين الحياة الحسية والحياة العقلية.

(في هذه الرسالة أيضاً يبدو كما لو أن الكاتب لا يفعل سوى تحرير مقدمة طويلة ومفرطة في الإسهاب لما سيأتي في الرسالة الواحدة والعشرين، كما فعل في الرسالة التاسعة عشر).

الجزء الأول

الرسالة الأولى:

أراكم تتفضلون بمنحي شرف أن أقدم لكم في سلسلة من الرسائل نتائج بحوثي *«عن الجمال والفن»*. وإنني لأشعر على نحو عميق بثقل هذه المهمة، وبما لها من إغراء وتشريف في الآن نفسه. للموضوع الذي سأتكلم فيه علاقة مباشرة بأفضل ما في سعادتنا، وبالطابع النبيل للطبيعة الإنسانية أيضاً. سأطرح مسألة الجمال إذاً أمام قلب له إحساسٌ عميق بمنتهى قوته، وممارسةٌ لهذا الأمر، وسيكون عليه، في هذا البحث الذي نجد أنفسنا مدفوعين فيه إلى الاستناد إلى الأحاسيس بقدر ما سنستند إلى المبادئ، أن يتحمل الجزء الاثقل من مهمتي.

لقد جعلتم لي بسماحتكم واجباً مما كنت أود أن أطلبه منكم كامتياز كريم، جاعلين لي فضلا في ما هو مجرد انسياق لميل شخصيّ. وحرية التمشّي التي تطلبون مني توخيها لا تمثل إكراها بالنسبة لي، بقدر ما هي حاجة لديّ. فلقلة ما تعودت من استعمال للأشكال المنضبطة للقواعد المدرسية، لا أراني البتة معرضاً لارتكاب خطيئة في حق الذوق من خلال استعمال مشط لهذه الأشكال. وأفكاري التي أستمدها بانتظام من علاقتي بنفسي أكثر مما أجدها في خبرة ثرية بالعالم أو في القراءة، لن تتنكر إلى أصلها: سيكون لها كل ما يمكن أن يعاب عليها من أخطاء

عدا التحيز لمذهب أو مدرسة، وستفضل أن ترى نفسها تنهار بسبب من نواقصها الخاصة على أن تضمن لنفسها التماسك من خلال سلطة ما أو قوة من خارجها.

لن أخفي عنكم أن ما سيأتي من أطروحات تستند في جلها إلى مبادئ كنطية، لكن، سيكون ذلك من نواقصي الخاصة، وليس من نواقص تلك المبادئ، إذا ما حدث أن لمستم خلال متابعة المسار الذي ستتخذه بحوثي أثراً لأي مدرسة فكرية محددة، ولكُم أن تحسبوا ذلك عليّ دون غيري. كلا، لن أعتدي أبداً على حريتكم العقلية. وسيكون إحساسكم الخاص هو ما يمدني بالوقائع التي سأقوم بالتأسيس عليها؛ وسيكون فكركم الحر هو الذي يملي عليّ القوانين التي ينبغي العمل بمقتضاها.

إن الأفكار التي تسيطر على الجانب العملي للنظام الكنطي لم تحدث خلافا إلا بين الفلاسفة، أما بقية الناس، وبإمكاني أن أبرهن على ذلك، فكانوا مجمعين عليها دوما. لنجرّد هذه الأفكار من شكلها التقني وستظهر لنا في هيأة المقولات العتيقة نفسها للعقل الانساني المشترك، وكمعطيات للغريزة الأخلاقية التي منّت بها الحكمة الطبيعية على الإنسان لتكون له بمثابة وليّ ومرشد في انتظار أن يصبح بفضل العقل النيّر راشداً (مسؤولاً عن نفسه). غير أن هذا الشكل التقني نفسه الذي يجعل الحقيقة أمرا مدرَكاً من قِبل الفهم سيحجبها عن الإحساس؛ ذلك أن الفهم، وللأسف، لابد أن يدمر موضوع الحس الداخلي كي يجعله في حوزته. وعلى غرار الكيميائي، لا يكتشف الفيلسوف التركيبة إلا من خلال التحليل، ولا يتعرف على عمل أنجزته الطبيعة بتلقائية إلا بإخضاعه لقسوة الصنعة. ولكي يدرك الظاهرة العابرة يكون عليه أن يكبلها بقيود القاعدة، أن يقطّع جسدها الجميل إلى مفاهيم ويحفظ

روحها الحيّة داخل هيكل عظميّ بائس من الكلمات. أية غرابة إذاً أن لا يجد الإحساس الطبيعي نفسه في مثل هذه الصورة، وأن تظهر الحقيقة في عرض المحلِّل شيئاً شبيها بمفارقة؟

لهذا السبب أتوسلكم شيئاً من التسامح تجاهي أنا أيضاً، إذا ما اضطُرت البحوث التي ستلي إلى جعل مواضيعها تبتعد عن مجال الحواس، فيما هي تحاول أن تقرّبها من الفهم. وما قلته آنفا عن التجارب المعنوية ينطبق حتما، وبصفة أكبر على تجسّد الجمال. فمجمل سحر هذا الأخير يقوم على غموض أسراره، وبإزالة الترابط الضروري لمجمل عناصره نجعله يفقد أيضاً ماهيته.

الرسالة الثانية:

لكن، أسيكون هناك من أمر أنفع يمكنني أن أوظف من أجله هذه الحرية التي تمنحوني هنا غير أن أجعل اهتمامكم يتجه نحو مجال الفنون الجميلة. ألا يكون أمرا خارجاً عن متطلبات العصر أن يذهب سعينا باتجاه وضع تشريعٍ قانونيّ للعالم الإستطيقي في حين تشكّل مسائل المجال الأخلاقي موضوع اهتمام أكثر أهمية بالنسبة لنا، وروح الاستقصاء الفلسفي مطالبَةٌ من قِبل الأوضاع الحالية على نحو ملحّ بتركيز كل جهودها على الأثر الفني الأكثر كمالا: بناء حرية سياسية حقيقية؟

لا أود أن أحيا في عصر غير هذا العصر ولا أن أكون قد قمت بعملي من أجل قرن آخر. فالمرء يكون مواطنا لعصره، مثلما يكون مواطنا لدولة بعينها؛ وإذا ما كنا نجد أنه من غير الملائم أن لا نحيا وفقاً لعادات وأخلاق عصرنا، فلم لا يكون من واجبنا أيضاً، ونحن على أهبة اختيار نشاط لنا، أن نصغي إلى صوت حاجيات وذوق عصرنا؟

لكن يبدو أن هذا الصوت لا ينطق لصالح الفن، أو على الأقل ليس لصالح هذا النوع الذي ستتجه بحوثي إليه بصفة حصريّة. فمجرى الأحداث قد منح روح العصر اتجاها يهدد بالنأي به أكثر فأكثر عن فنّ المُثُل. وهذا الأخير مطالب بالانفصال عن الواقع وبالارتفاع بنفسه فوق الحاجة؛ ذلك أن الفن ابن الحرية ويريد أن يتحدد عمله بإملاءات الضرورة العقلية لا بحاجيات المادة. إلا أن السيادة اليوم للحاجة، وهي التي تُخضع الإنسانية لسلطان هيمنتها الطغيانية. لقد غدت النفعية الصنم الأكبر للعصر؛ وغدا على كل القوى أن تكون مسخرة لها، وعلى كل المواهب أن تهلّل لمجدها. على كفة هذا الميزان الوضيع لا يكون للفن من وزن يُذكَر، ومجرداً من أي نوع من الدعم، يرى نفسه ينسحب من السوق الصاخبة لهذا القرن. وفي الوقت نفسه يواصل العقل الاستقصائي للفلسفة انتزاع المقاطعة تلو المقاطعة من مملكة الخيال، فيما حدود الفن تتقلص باتساع حدود العلم.

بكثير من الانتظارات يركز الفيلسوف ورجل المجتمع اليوم أنظارهما على مسرح الأحداث السياسية، حيث يتم اليوم الجدال الذي سيحدد مصير الإنسانية، كما يروج الاعتقاد في ذلك. أوَلاَ يكون ذلك سلوكاً يفشي لامبالاة غير محمودة تجاه ما فيه خير المجتمع أن يدير المرء ظهره لهذا الجدل العام؟ وبقدر ما يكون هذا المسار، بما له من محتوى وما سينجر عنه من نتائج، أمراً يعني كل من يدّعي لنفسه اسم إنسان؛ بقدر ما يكون، من حيث نوعية المقاربة، أمراً يهم كل مفكر مستقلّ على وجه الخصوص. هناك مسألة ظل القانون الأعمى المتمثل في حق الأقوى هو الذي يجيب عنها، نراها تطرح اليوم على ما يبدو أمام محكمة العقل المحض؛ وكل فرد يكون قادراً على التموقع في قلب العالم وعلى الارتقاء بنفسه إلى مستوى النوع الإنساني، سيكون له الحق

في أن يرى نفسه قاضٍ مساعداً في هذه المحكمة العقلية، كما أنه، وبصفته إنساناً ومواطناً كونياً، يكون في الآن نفسه طرفا في هذه المحاكمة، ويرى نفسه بالتالي معنيّا، عن قرب أو عن بعد، بنجاح هذه المداولات. ليست قضيته الخاصة وحدها هي التي سيتم البت فيها في هذه المحاكمة إذاً، بل سيتم البتّ في قوانين يكون، بصفته عقلا مقتدراً، كفؤاً ومخوَّلاً أيضاً لسنّها.

كم سيكون مغريا بالنسبة لي أن أشرع في مناقشة هذا الموضوع مع رجل فكر، وإنسان ذي طبع متفتح، ومواطن كوني، وأن أفاتحه بنتائج بحوثي في هذا المجال! وإذا ما وجدتني أقاوم هذا الإغراء، وأبجل الجمال على الحرية، فإنني أعتقد أنني لا أستطيع فقط أن أعلّل اختياري لهذا التمشي بميل شخصي، بل وأن أبرره أيضاً على أساس من المبادئ. وأتمنى أن أقنعكم بأن هذه الطريقة أقل بعداً عن حاجيات العصر مما هي عليه بالنسبة لذوقه، وأن الطريق التي يجب أن نتبعها من أجل إيجاد حل عملي للمشكل السياسي الذي تحدثت عنه آنفا، تمر عبر المسألة الجمالية، لأننا عبر الجمال نسلك طريقنا إلى الحرية. غير أنني لن أستطيع البرهنة على هذه المسألة دون أن أذكركم بالمبادئ التي تقود العقل عندما يكون بصدد وضع تشريع قانوني.

الرسالة الثالثة:

لا تعامل الطبيعة الإنسان بأفضل مما تفعل مع بقية صنيعاتها: تظل تعمل عوضاً عنه هناك حيث لم يستطع بعد أن يعمل بنفسه كطاقة تلقائية حرة. غير أن ما يجعل منه إنساناً هو أنه لا يظل متوقفا عند ما صنعت منه الطبيعة. بل إنه يملك قدرة على أن يمضي بنفسه، وبهدي من عقله، على نفس الطريق التي قطعتها به الطبيعة في البداية، لكن في الاتجاه

المعاكس هذه المرة: أي أن له قدرة على أن يحوّل عمل الضرورة إلى عمل لاختياره الحر، وأن يرتقي بالضرورة الفيزيائية إلى منزلة الضرورة الأخلاقية.

يعود الإنسان إلى حالة الوعي بذاته وهو يخرج من حالة النعاس داخل حياته الحسية، يتعرف على نفسه كإنسان وينظر من حوله وإذا هو -داخل الدولة. لقد قذفت به إكراهات الحاجة داخل هذا الوضع قبل أن يكون له أن يختار ذلك بنفسه؛ إن إكراهات الحاجة هي التي أسست تلك الدولة وفقاً لقوانين طبيعية فقط قبل أن يغدو بإمكانه أن يتدخل **هو** ليضع لها قوانين عقلية. إلا أن دولة الحاجة هذه، التي لم تنشأ إلا عن محدِّده الطبيعي ولا تستند إلا إلى هذا المحدّد، لم تستطع، ولا تستطيع أن ترضيه كشخص معنوي، ـ ولكم سيكون سيئاً لو أنها استطاعت ذلك! وبالتالي، وبمقتضى الحقوق نفسها التي تجعل منه إنساناً، سيخلّص نفسه من سلطة الضرورة العمياء، مثلما ينفصل عنها في مواضع كثيرة أخرى من خلال حريته، كما يفعل مثلاً ـ كي لا نذكر غير هذا المثال ـ عندما يزيل الطابع الفج للحاجة الجنسية ويجعل منه شيئاً نبيلاً من خلال الجمال. وهكذا يستعيد في سن الرشد طفولتَه في صيغة متخيّلة، ويكوّن لنفسه بالفكر *وضعاً طبيعياً* لم يُمنح له في الحقيقة من خلال أية تجربة، بل ينشأ ضرورةً عن مهيَّئه العقلي، ويمنح نفسه من خلال هذا الوضع المثالي غاية نهائية لم يكن يعرفها في واقع وضعه الطبيعي واختياراً لم يكن قادراً عليه من قبل، ويتصرف كما لو أنه يبدأ حياته من جديد، ويقايض عن رؤية واضحة وقرار حر وضع استقلاله بوضع التعاقد. وأيّاً كانت الأفانين والحيل التي تتوخاها القوة الاعتباطية الغاشمة لتثبيت فعلها، ومهما كان الغرور الذي تفرض به ذلك الفعل

ومظهر المهابة الذي تحيطه به، فإنه يحق للإنسان في هذه العملية التي يقدم على إنجازها أن يعتبر كل ذلك لاغيا ولا وجود له، ذلك أن عمل القوى الاعتباطية العمياء لا يملك سلطة يكون على الحرية أن تنحني أمامها، ولا بد لكل الأشياء أن تخضع إلى الغاية العليا التي يضعها العقل في شخصيته. على هذا النحو تنشأ وتبرَّر المحاولة التي يقوم بها شعب بلغ طور النضج من أجل تحويل دولته الطبيعية (دولة الحاجة) إلى دولة أخلاقية (دولة العقل).

إن الدولة الطبيعية (إذ ذلك هو الاسم الذي يطلق على كل هيأة سياسية يكون تنظيمها البدئي صادراً عن قوى لا عن قوانين) تتناقض في الحقيقة مع الإنسان الأخلاقي الذي ينبغي أن يكون مبدأه هو العمل وفقاً للقانون، وللقانون وحده، لكنها مناسِبة بالنسبة للإنسان الفيزيائي الذي لا يضع لنفسه قوانين إلا لكي يتلاءم مع قوى بعينها. غير أن الإنسان الفيزيائي *واقعي*، بينما الإنسان الأخلاقي مجرد وجود *إشكالي*.

وإذا ما ألغى العقل الدولة الطبيعية، كما ينبغي عليه ضرورةً أن يفعل إن أراد أن يقيم دولته مكانها، فإنه يخاطر في ذلك بالتضحية بالإنسان الفيزيائي الواقعي من أجل الإنسان الأخلاقي ذي الوجود الإشكالي؛ ويخاطر بالتضحية بوجود المجتمع من أجل مجرد مجتمع ممكن (وإن كان ذلك ضرورياً أخلاقيا). إنه يأخذ من الإنسان ممتلكاً واقعياً لا يملك شيئاً دونه، ويدعوه مقابل ذلك إلى شيء يمكنه أن يمتلكه، وسيكون عليه أن يمتلكه. وإذا ما راهن عليه بأكثر مما ينبغي، فإنه، ومن أجل إنسانيةٍ مازال يفتقر إليها ويمكنه أن يظل يفتقر إليها دون أن يكون في ذلك من خطر على وجوده، سيسلبه شروط حياته الحيوانية التي هي،

مع ذلك، شرط لا تستقيم له إنسانية من دونه. وقبل أن يجد الإنسان متسعاً من الوقت كي يجعل إرادته تتعلق بصفة ثابتة بالقانون، يكون العقل قد سحب سلم الطبيعة من تحت قدميه.

والجدير بتفكير عميق إذاً هو أنه لا يمكن للمجتمع الفيزيائي *في الزمن* أن يكف عن الوجود لحظة واحدة، بينما المجتمع الأخلاقي في طور التكوين *في الفكرة*، لأنه لا يحق، من أجل كرامة الإرادة الإنسانية، أن نضع وجوده الفزيائي ذاك موضع الخطر. فعندما يريد الحرفي إصلاح ساعة يكون عليه أن يوقف سير دواليبها، لكن الساعة الحية للدولة لابد أن يتم إصلاحها وهي تشتغل، ويكون علينا أن نغير الدولاب المحرك وهو في حالة دوران. أي أنه ينبغي علينا إذاً من أجل ضمان استمرارية المجتمع أن نوجد له سنداً يجعله مستقلاً عن الدولة الطبيعية التي نريد أن نلغيها.

وهذا السند لايوجد في المكوَّن الطبيعي للإنسان، لأن ذلك الطبع أناني وعنيف وينزع إلى تحطيم المجتمع أكثر من الحفاظ عليه. وهذ السند لا يوجد أيضاً في الطبع الأخلاقي للإنسان، ذلك أن هذا الطبع، وبحسب ما تقدم من افتراضاتنا، لابد له أن يتشكّل أولاً، ونظراً لكونه علاوة على ذلك حرّ، وأنه يظل *ممتنعاً عن الظهور دوماً*، فإن المشرّع لا يستطيع أن يؤثر فيه أبدا، ولا أن يعوّل عليه بصفة واثقة. يقتضي الأمر إذاً أن يجرَّد الطبع الفيزيائي من اعتباطيته، والطبع الأخلاقي من حريته؛ أن يوضع الأول في علاقة تلاؤم مع القوانين، وأن يُجعل الثاني مرتبطاً بالانطباعات؛ ويقتضي الأمر أن نُبعد الأول قليلاً عن المادة، وأن نجعل الثاني يقترب منها قليلا، كي ينشأ عن ذلك طبع ثالث يستطيع في قرابته مع كليهما أن يفتح معبراً للمرور من سلطة القوى إلى سلطة القوانين،

ودون أن يعيق تطور الطبع الأخلاقي، يشكل بالأحرى درباً حسياً إلى الأخلاقية اللامرئية.

الرسالة الرابعة:

مما لاشك فيه أن غلبة هذا الطبع[1] لدى شعب ما هي التي تستطيع أن تجعل التحول الذي يطرأ على الدولة باسم مبادئ أخلاقية يتم دون ضرر، وهذا الطبع وحده هو الذي يضمن استمرارية ذلك التحول. عند تأسيس دولة أخلاقية[2] يتم الاعتماد على القوانين الأخلاقية كقوة دافعة، وإدماج الإرادة الحرة داخل نظام السببية حيث تكون الأشياء كلها مترابطة وفقاً لمبدإ ضرورة وبحسب انتظام صارم. إلا أننا نعلم أيضاً أن محدِّدات الإرادة الإنسانية تظل دوماً عرَضية، وأن توافق الضرورة الفيزيائية مع الضرورة المعنوية لا يتم إلا لدى الكائن المطلق[3] ولكي يكون بوسعنا أن نعوّل بوثوق على السلوك الأخلاقي لدى الإنسان كما لو كنا إزاء مفاعيل *طبيعية*، فلا بد أن يكون السلوك الأخلاقي قد تحول إلى *طبيعة* فيه، وأن يكون مدفوعاً بغرائزه إلى ذلك السلوك، كما لا يمكن إلا لطبع أخلاقي أن يفعل. لكن إرادة الإنسان تتمتع بوضع من

---

(١) أي ذلك الطبع الثالث الذي يتكلم عنه في آخر الرسالة السابقة (٣).

(٢) نلاحظ أن شيللر يتكلم عن نفس المشروع ويطلق عليه اسم «دولة العقل» حيناً و«دولة الأخلاق» حيناً آخر).

(٣) الكائن المُطلق، ويقال أيضاً مطلق الوجود، أو «الموجود المطلق». أو «ما لا يتعلق بشيء آخر، ويحمل في ذاته علة ذاته» (قاموس لالاند). وهو الكائن في ذاته بحسب الاستعمال الكنطي: «غالباً ما نستعمل كلمة مطلق اليوم، للدلالة فقط على أن ما نقوله عن شيء يكون صالحا بقدر ما نعتبره بذاته، وبالتالي داخلياً».

الحرية التامة بين الواجب والميل، وليس هناك من إكراه فيزيائي بإمكانه أو يحق له أن ينال من هذا الحق السلطاني لشخصه. وبالتالي فإن الإنسان لا يظل محتفظا بهذه القدرة على الاختيار ويكون في الآن نفسه حلقة في السلسلة السببية للقوى، إلا إذا ما جاءت مفاعيل كل من الميل والواجب على نحو تام من التماثل في عالم الظاهرات، وإذا ما ظل محتوى إرادته هو نفسه مهما اختلفت أشكال تلك الإرادة: أن تكون غرائزه إذاً موافقة لعقله بما يكفي لكي تكون مؤهلة لتشريع كوني.

يمكننا أن نقول إن كل فرد يحمل في داخله من حيث مؤهلاته الفطرية إنساناً مثالياً نقيّاً[١]، وتكون المهمة الكبرى لوجوده هي أن يجعل نفسه، عبر كل المتغيرات التي تطرأ عليه، منسجما مع الكلية الثابتة لذلك الإنسان[٢] سيكون هذا الإنسان النقي الذي نستطيع أن نستشف وجوده بهذا القدر أو ذاك من الوضوح داخل كل فرد ممثلا ومجسّداً من خلال *الدولة*؛ وهي الشكل الموضوعي والقانوني في الآن نفسه، الذي تهفو تعددية الذوات الفردية إلى الاتحاد داخله. إلا أنه بإمكاننا أن نتصور إمكانيتين مختلفتين لتوافق الإنسان الزمني مع إنسان المثال، وتبعاً لذلك صيغتين مختلفتين تحكم بهما الدولة سيطرتها على الأفراد: إما من خلال قهر يمارسه الإنسان المحض على الإنسان

---

(١) مستقاة من مفهوم روسو عن الطبيعة الإنسانية، الذي يجعله مرتكزا لمشروع جمهوريته الجديدة.

(٢) أستند في هذه المسألة على نص نشر مؤخرا لصديقي فيخته، بعنوان «*محاضرات حول رسالة العالِم*» *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*، نجد فيه هذه الخلاصة مستمدة من مقاربة على نحو غير معهود من حيث المنهج والوضوح. (المؤلف).

الواقعي (الإمبيريقي)، وبذلك تلغي الدولة الفرد؛ أو أن الفرد يصبح دولة، وبذلك يتنبل الإنسان الزمني وهو يرتقي إلى منزلة إنسان المثال.

لاشك أن الحكم الأخلاقي لا يقيم اعتباراً لهذا الاختلاف، ذلك أن العقل يكون راضيا عندما يرى قانونه ساري المفعول بصفة لامشروطة. غير أن الأمر سيكون على غير ذلك في نظر الحكم الأنتربولجي الكامل، حيث يكون للشكل نفس الأهمية التي للمحتوى، وحيث يكون للإحساس الحيّ كلمته هو أيضاً، وسيكون لذلك الاختلاف بالتالي أهميته. إن العقل يطلب الوحدة، لكن الطبيعة تريد التعدد، وكلا التشريعين يتنازعان السلطة على الإنسان. قانون الأول ثابت في داخله من خلال وعي لا يعرف مساومة، وقانون الثاني من خلال إحساس غير قابل للاضمحلال. لذلك سيبدو هناك خلل ونقص يشوب الثقافة في كل موضع يفلح فيه الطبع الأخلاقي في فرض نفسه على حساب الطبيعة؛ وسيكون كل دستور منقوصاً إن لم يكن قادراً على تأسيس الوحدة إلا من خلال إلغاء التعدد. فالدولة ليست مطالبة باحترام الطبع الموضوعي وما يرتبط بالنوع فحسب، بل كذلك بتكريم الذاتي والخصوصي في الأفراد، وبأن لا يعمد إلى إقفار مملكة الظاهر فيما هو يوسع المملكة اللامرئية للأخلاق.

عندما يضع العامل الحرفي يده على كتلة جامدة ليمنحها شكل الغرض الذي يرمي إليه، فإنه لا يتردد في ممارسة العنف عليها، لأن الطبيعة التي يشتغل على تحويلها غير جديرة في ذاتها بأي احترام في نظره، وهو لا يولي اعتباراً للكل من أجل الأجزاء، بل للأجزاء من أجل الكل. وعندما يضع الفنان يده على نفس المادة فإنه لا يكون أكثر حرصاً على عدم تعنيفها هو أيضاً، غير أنه يفعل ما بوسعه كي لا يُظهر

ذلك. وهو أيضاً لا يولي أدنى احترام للمادة التي يعالجها، ولا يفعل وهو يُبدي شيئاً من التنازل الظاهر سوى أن يوهم العين التي تضع تلك المادة تحت حمايتها. وعلى نحو مغاير تماماً سيكون تعامل الفنان البيداغوجي والسياسي الذي يجعل من الإنسان *مادة وغاية* في الآن نفسه. هنا يعود ظهور الغاية في المادة، ولا تستطيع الأجزاء أن تندمج في الكل إلا لأن الكل يضع نفسه في خدمة الأجزاء. وخلافا لما يتعامل به الفنان التشكيلي مع المادة يكون على فنان السياسة أن يتعامل باحترام مع مادته: لا ذاتياً وبغاية خلق وهم يخدع الحواس، بل موضوعياً ومراعاةً للكيان الجوهري يكون عليه أن يصون خصوصية مادته وشخصيتها.

لكن، وبالذات لأنه لابد للدولة أن تكون جهازا يتشكل بنفسه ولنفسه فإنها لا تستطيع أن تصبح كياناً واقعياً إلا بارتقاء الأجزاء إلى فكرة ***الكلية*** والانسجام معها. ولأن الدولة تصبح في وعي مواطنيها ممثلا عن الإنسانية الموضوعية الخالصة فإنه يكون عليها أن تنسج في علاقتها بمواطنيها على منوال العلاقة التي يقيمها هؤلاء بين بعضهم البعض، ولن تستطيع أن تكرم إنسانيتهم الذاتية إلا *بمقدار* ما تكون قد أنجزته هذه الأخيرة من تنبّل وارتقاء بنفسها إلى منزلة الإنسانية الموضوعية. وإذا ما كان الإنسان الباطني متصالحا مع نفسه فإنه سيكون بوسعه أن يحفظ خصوصيته حتى ضمن أعلى درجات الشمولية التي يعدّل عليها سلوكه، ولن تكون الدولة عندها سوى الأداة المعبّرة عن غرائزه الجميلة، والصيغة الأكثر وضوحا لتشريعه الباطني. أما إذا ما ظل طبع شعب ما يحمل تناقضاً بين الإنسان الذاتي والإنسان الموضوعي، ويعيش مواجهة حادة بينهما مما يجعل الثاني لا يستطيع أن يفرض نفسه إلا بقمع الأول وقهره، فسيكون على الدولة أيضاً أن تلجأ إلى شدة

الصرامة القانونية في التعامل مع مواطنيها، وأن تدوس على الفرديات المتمردة كي لا تذهب ضحية لها.

غير أن الإنسان يمكن أن يدخل في تناقض مع ذاته على نحوين مختلفين: إما كمتوحش، عندما تكون أحاسيسه طاغية على مبادئه؛ أو كهمجي، عندما تدمر مبادؤه أحاسيسه. يبدي المتوحش احتقاراً للفن ويجعل من الطبيعة سيّده المطلق؛ والهمجي يزدري بالطبيعة ويسخر منها، لكنه، وبأكثر حقارة من المتوحش، غالباً ما يظل عبداً لعبده. أما الإنسان المتحضر فيجعل من الطبيعة صديقاً ويحترم حريتها بأن يكتفي بكبح نزوعاتها الاعتباطية، ليس أكثر.

عندما ينقل العقل وحدته المعنوية إلى المجتمع الفيزيائي لا يحق له أن يعتدي على تعددية الطبيعة. وعندما ترغب الطبيعة في إثبات تعدديتها داخل المبنى المعنوي للمجتمع، لا ينبغي أن يُلحق ذلك أي ضرر بالوحدة المعنوية: إن الصيغة المظفّرة تقع إذاً في موقع الوسط بين التماثل والفوضى. ولا بد أن يتوصل شعب ما إلى اكتساب *كليّة* في الطبع تكون قادرة وجديرة بمقايضة دولة الحاجة بدولة الحريّة.

الرسالة الخامسة:

هل ذلك الطبع هو ما يكشف لنا عنه وقتنا الحاضر وما يجدّ فيه من أحداث؟ أركز انتباهي اليوم على الموضوع الأكثر بروزا للعيان في ما يعرضه علينا هذا المشهد الحالي.

من الواضح أن الرؤية السائدة قد فقدت مصداقيتها، والقناع قد رفع عن الاعتباط، ومع أنه ما يزال محافظا على قدر غير يسير من القوة، فإنه لم يعد بإمكانه مخاتلة العقول بوقار مزعوم ما. لقد استيقظ الإنسان

من نومه الطويل ومن أوهامه، وغدا بأغلبية من الأصوات يطالب بإلحاح باسترداد حقوقه التي لا تنازل عنها. غير أنه لا يكتفي بالمطالبة بها، بل ينهض هنا كما في الجهة الأخرى من الحدود (في ألمانيا وفرنسا ـ المترجم ـ) لينتزع بالقوة ما يعتقد أنه ظل يحرم منه دوماً عن غير وجه حق. عمارة الدولة الطبيعية قد شرعت في التزعزع، أسسها المنخورة تتصدع، وهناك إمكانية *فيزيائية* تبدو الآن حاضرة لتنصيب القانون على سدة الحكم، ولإعادة الاعتبار أخيراً إلى الإنسان كغاية في ذاته وجعل الحرية الحقيقية قاعدة للتعاقد السياسي. أضغاث أحلام! الإمكانية *المعنوية* ماتزال مفقودة، وسخاء اللحظة الحاضرة يرتطم بجيل غير مؤهل بعد لتقبّله.

في الأفعال يرسم الإنسان صورة عن نفسه؛ وأية صورة هاته التي تقدمها لنا دراما عصرنا الحالي! توحّش هنا، ارتخاء وميوعة هناك: الطرفان النقيضان لانحطاط الإنسان، وقد أضحيا مجتمعيْن في عصر واحد!

لدى الطبقات الدنيا والتي تجمع الأغلبية نشهد ظهور غرائز بدائية لا ترتدع بقانون قد أفلتت من قيودها مع انفصام روابط النظام الاجتماعي وانطلقت في حالة من التهيج الذي لا يخضع لضوابط نحو إشباع غرائزها الحيوانية. من المحتمل أن الإنسانية الموضوعية كان لها ما يبرر احتجاجها على الدولة، لكن الإنسانية الذاتية مطالبة باحترام مؤسساتها مع ذلك. هل يحق لنا أن نعاتب الدولة على إهمالها لكرامة الطبيعة الإنسانية طالما يظل الدفاع عن هذه الأخيرة (الدولة) أمراً مطروحاً؟ وهل يحق لنا أن نلومها على تسرعها في الفصل من خلال قوى الجاذبية، والربط من خلال قوى التوحيد، في الوقت الذي لم يكن مطروحا فيه بعد التفكير في الكيان الذي يوحّد؟ إن تفكيك الدولة يحمل

في داخله المبرر لوجودها. والمجتمع الذي تفككت روابطه، عوضاً عن أن يمضي قدما وبسرعة باتجاه الحياة العضوية، يرى نفسه يتقهقر إلى عالم الطور البدائي.

ومن الجهة المقابلة تمنحنا الطبقات المتمدّنة مشهد ارتخاء وميوعة أكثر إثارة للاشمئزاز، وفساد طبع يدعو إلى مزيد من الاستياء لكونه نابعاً عن الحضارة نفسها. لم أعد أتذكر أي فيلسوف من القدامى أو من الحديثين قد ألقى بهذه الملاحظة التي تقول بأن أنبل الأشياء هي التي تكون أكثر بشاعة عند انهيارها، غير أننا سنجد هذه المقولة صحيحة فيما يتعلق بالمسائل المعنوية أيضاً. فابن الطبيعة يصبح كائناً مسعوراً عندما ينغمس في الدعارة، أما تلميذ الفن فيصبح خسيسا. إن أنوار العقل التي تتبجح بها الفئات المتمدّنة، ليس دون مبرر دوماً على أية حال، لا تخبر في المجمل بتأثير قد أضفى نبلاً على الطباع، بل إنها ساهمت بالأحرى في تدعيم الفساد بواسطة المقولات المأثورة. إننا ننفي الطبيعة في ميدانها الشرعي كي نتلقى طغيانها في المجال المعنوي، وذلك عندما نقاوم مؤثراتها لكننا نستمد منها مبادئنا. فالاستقامة المفتعلة لأخلاقنا ترفض أن تكون لها *الكلمة الأولى*، وهو أمر يمكن أن يُغفر لها، كي تنتهي بأن تجعلها صاحبة *الكلمة الفصل* فيما يتعلق بأخلاقياتنا الماديّة. ففي حضن الاجتماع الإنساني الأكثر رهافة أسست الأنانية نظامها، ودون أن يكوّن فينا ذلك الاجتماع قلباً أنيساً واجتماعياً نجد أنفسنا مصابين بشتى أنواع عدوى المجتمع وبؤسه. نجعل ملكة حكمنا الحر خاضعة لرأيه المستبد، وإحساسَنا لأعرافه العجيبة، وإرادتَنا لإغراءاته، وتظل مواقفنا وأفعالنا الاعتباطية وحدها هي التي نحرص على فرضها ضد حقوقه المقدّسة. اعتداد مغرور بالذات لدى إنسان المجتمع يُجدب القلب ويضيّقه، ذلك القلب الذي يكون قادراً على

النبض بأحاسيس تعاطفية لدى إنسان الطبيعة البدائي، وعلى غرار ما يحدث داخل مدينة تحترق يكون كل فرد منشغلا فقط بإنقاذ متاعه البائس من التلف.

إن الحضارة، وهي أبعد ما يكون عن منحنا الحرية، لا تفعل مع كل قوةٍ تُطوّرُها في داخلنا سوى خلق حاجة جديدة، فيما قيود الحياة الفيزيائية تضاعف من إحكام قبضتها علينا وتجعلنا نزداد خشية يوما بعد يوم بطريقة تجعل خوفنا من الخسارة يخنق فينا حتى غريزة التحسن والتطور المتوقدة فينا، وتغدو مقولة الطاعة الخانعة الحكمة الأرقى لحياتنا. هكذا تتراءى لنا روح العصر متأرجة بين الانحلال والتوحش، بين الانفصال عن الطبيعة والطبيعة وحدها، بين الإيمان الخرافي وعدم الاعتقاد الأخلاقي، ولا شيء هناك غير توازن الشر الأعظم، الذي يتدخل بين الحين والآخر ليفرض حدوداً على تلك الروح.

الرسالة الثامنة:

هل ينبغي على الفلسفة، أن تنسحب من هذا المجال[1]، في حالة من الإحباط واليأس؟ أيصح أن يتم التخلي عن هذا المجال الأكثر أهمية وتركه لسلطة الصدفة العمياء، بينما سيطرة الأشكال تتوسع في كل ما عداها من الاتجاهات؟ هل سيكون لصراع القوى العمياء في المجال السياسي أن يدوم إلى ما لانهاية، وأن لا يتم لقانون الاجتماع أن ينتصر على الأنانية العدوانية؟

كلا! من المؤكد أن العقل لن يعمد إلى النزول إلى حلبة الصراع

(١) إحالة على الرسالة الثانية حيث تم التعرض إلى مسألة السياسة وطغيان القوة والمصالح على العقل.

ضد تلك القوة التي تصمد في وجه أسلحته، وعلى غرار ابن ساتورن في الإلياذة، فإنه لن ينزل شخصيا إلى الحلبة المعتمة ليخوض القتال بنفسه. لكنه سيختار من بين المصارعين أكثرهم وقاراً، يجهزه بأسلحة قدسيّة، مثلما فعل زويس مع حفيده، ومن خلال قوته الظافرة يهيء للحسم الأعظم.

يكون العقل قد أنجز ما يستطيع أن ينجزه عندما يكتشف ويسن القانون؛ ويظل التطبيق من عمل الإرادة المصرة والإحساس المتوقّد. ولكي تتمكن الحقيقة من الانتصار في صراعها ضد القوى عليها أن تتحول هي نفسها أولاً إلى *قوة*، وأن تكوّن لنفسها في مملكة الظاهرات غريزة تجعل منها منفّذاً ميدانياً لأغراضها، لأن الغرائز هي القوى المحركة داخل عالم المحسوسات. وإذا لم يكتب للحقيقة أن تبرهن حتى الآن على قوتها الظافرة، فإن مرد ذلك ليس العقل الذي لم يستطع أن يكشف عن نفسه، بل هي القلوب التي أوصدت أبوابها دونها، والغرائز التي لم تعمل لصالحها.

إلامَ تعود إذاً سيطرة الأفكار المسبقة، التي ما زالت سائدة كونياً، وهذا التعتيم الذي يلف بالعقول بالرغم من كل المشاعل التي أوقدتها الفلسفة والتجارب الإنسانية؟ فالعصر مستنير، أي أن المعارف التي بمستطاعها ان تكون كافية لكي توجه وتعدّل ممارساتنا العملية قد تم اكتشافها ونشرها على نطاق واسع؛ وروح البحث الحر قد بدد المفاهيم الوهمية التي ظلت لمدة طويلة من الزمن تعيق الوصول إلى الحقيقة، وصدّع الأرضية التي أقام عليها التعصب والخداع عرش سيطرتهما. نقّى العقل نفسه من مغالطات الحواس ومن السفسطائية المغالِطة، والفلسفة، التي كانت في ما مضى تُبعدنا عن الطبيعة، أصبحت تنادينا اليوم جهراً

وبإلحاح إلى العودة إلى حضنها مجددا؛ ـ ما الذي يجعلنا نستمر في البقاء على همجيتنا إذاً؟

وبما أن السبب لا يكمن في الأشياء نفسها، فلا بد أن يكون هناك شيء داخل النفس البشرية هو الذي يقف عائقاً أمام إدراك الحقيقة وإن بدت مشعة بكل أنوارها، ويصد عن القبول بها مهما كانت حيويّة قدرتها على الإقناع. لقد أدرك حكيم من العصور القديمة هذا الأمر وأشار إليه تضمينا في هذه العبارة: *sapere aude*.

«تجرّأ على أن تكون حكيما». لابد من طاقة الشجاعة من أجل الصراع ضد العوائق التي يضعها الكسل وجبن القلب أمام المعرفة. ليس دون دلالة عميقة تُظهر لنا تلك الأسطورة العتيقة ربّة الحكمة وهي تخرج بكامل عدتها من الأسلحة من رأس جوبتير[1]؛ أول ظهور لها كان ظهوراً حربياً. فمنذ لحظة ولادتها كان عليها أن تخوض حربا ضارية ضد الحواس التي لم تكن تقبل بأن تُنتزع من حلاوة طمأنينتها. إن العدد الأوفر من الناس غدوا في حالة قصوى من التعب والإرهاق من جراء الصراع اليومي ضد الحاجة كيما يجدوا في أنفسهم طاقة لخوض صراع إضافي أكثر ضراوة ضد الخطأ. راضون لتخلصهم من عناء التفكير الممض، يقبلون طواعية بوصاية الآخرين على أفكارهم، وإذا ما حصل أن تحركت في داخلهم حاجيات أرقى يتناولون بإيمان متعطش ما أعدته لهم الدولة والقساوسة من مقولاتٍ ذخيرةَ احتياطٍ لمثل هذه الحالات. ولئن كنا نشعر بالشفقة على هؤلاء الناس البؤساء، فإن احتقارنا المحقّ

(١) المقصود هنا هو جوبتير اليوناني (إله الحب والموسيقى)وليس جوبتير الروماني كبير الآلهة. والمعروف عن حوبتير اليوناني أنه كان غالباً ما يحبل عوضا عن خليلاته، مرة في فخذه ومرة في رأسه.

يتجه نحو أولئك الآخرين الذين ساعدتهم ظروفٌ أفضل على التحرر من نيْر الحاجة، لكن اختياراً شخصياً يجعلهم يرزحون تحتها. هؤلاء يفضلون غبش المفاهيم المعتَّمة التي تسمح لهم بأن يعيشوا أحاسيس قوية، وبأن يطلقوا العنان لخيالهم ليشكل لهم ما يشاء من الصور المريحة على أشعة الحقيقة التي تبدد الخيالات العذبة التي تنسجها لهم أحلامهم. لقد شيدوا مجمل بنيان سعادتهم على تلك الخيالات التي ينبغي على نور المعرفة المعادي لها أن يبددها، وسيكون عليهم أن يدفعوا الثمن غاليا من أجل حقيقةٍ أول ما تقوم به هو أن تسلبهم كل ما ظل يمثل قيمة بالنسبة إليهم. كان عليهم أن يكونوا حكماء مسبقاً كي يحبّوا الحكمة: حقيقةٌ قد أحس بها ذلك الذي منح الفلسفة اسمها.

لا يكفي أن نقول إذاً أن أنوار العقل لا تكون جديرة بالاحترام إلا إذا ما انعكست على الطبع، بل أن نؤكد أيضاً أنها تنطلق من الطبع إلى حد ما، ذلك أن الطريق إلى العقل لابد أن يمر عبر القلب. هكذا تكون تربية الإحساس الحاجة الأكثر إلحاحاً لعصرنا، لا لأنها تمثل وسيلة لجعل فهمنا الأفضل للحياة أكثر نجاعة فحسب، بل بالذات لأنها تحرّك باتجاه تصحيح الرؤية.

الرسالة التاسعة:

لكن، ألا نكون هنا أمام حلقة مفرغة؟ أن تكون المعرفة النظرية مصدراً للمعرفة العملية، وأن تكون هذه الأخيرة مع ذلك شرطاً للأولى؟ كل إصلاح في المجال السياسي لا بد أن ينطلق من السمو بطبع الإنسان؛ لكن، كيف للطبع أن يغدو نبيلاً وهو خاضع لتأثيرات نظام سياسيّ همجيّ؟ علينا إذاً من أجل بلوغ هذه الغاية أن نبحث عن وسيلة

لا تنمحنا إياها الدولة، وأن نوجد منابع تظل صافية ونقية بالرغم من كل الفساد السياسي.

ها أنا أبلغ الآن النقطة التي كانت تهفو إليها كل تحاليلي حتى هذه اللحظة. هذه الوسيلة التي نطلبها هي الفن، وتلك المنابع الصافية تنفتح لنا من داخل نماذجه الخالدة.

فالفن، مثله مثل العلم، متحرر من كل ما هو وضعي وكل الأعراف التي يفرضها الإنسان؛ كلاهما يتمتعان ب*مناعة* مطلقة ضد الإرادة الاعتباطية للإنسان. وبإمكان المشرّع السياسي أن يفرض المنع على مجاليهما، لكنه لن يستطيع أن يفرض سيادته عليهما. يستطيع أن ينبذ صديق الحقيقة ويقصيه، لكن الحقيقة تظل باقية. ويمكنه أن يهين الفنان، لكنه لن يستطيع تزوير الفن. لا غرابة إذاً أن نرى كلاً من العلم والفن يمجّدان روح العصر، والذوق المبدع يقبل بقوانين الذوق النقدي. وحيثما تغدو الطباع فجة ومتصلّبة نرى العلم يلزم حدوده بصفة صارمة، والفن يرفل في القيود الثقيلة للقاعدة؛ وحيثما تلين الطباع وترتخي ينزع العلم إلى أن يكون محلّ إعجاب والفن إلى أن يغدو مصدر متعة. لقرون عدة يظل الفلاسفة، كما الفنانون أيضاً، يعملون على جعل الحقيقة والجمال يلوذان بالخفاء داخل أعماق الإنسانية العمومية؛ وتكون النتيجة أن ينحط أولئك الفلاسفة والفنانون إلى الحضيض، لكن الحقيقة والجمال سيظلا بفضل حيويتهما التي لا تقهر يصارعان ويصعدان ظافريْن إلى السطح من جديد.

الفنان ابن عصره بكل تأكيد، لكن يا لبؤسه إذا ما كان تلميذَه أيضاً، أو، أكثر من ذلك، الإبن المدلل لعصره. لتنعمْ عليه قوة إلهيّة محسنة ما بأن تنتزعه من حضن أمه وهو في طور الرضاع، وتغذيه بحليب عصر

أفضل، وتتركه ينمو بعيداً تحت سماء اليونان البعيدة حتى ينضج هناك ويبلغ سن الرشد! وليُكتبْ له أن يعود في سن الرجولة في هيأة الغريب إلى عصره، لكن، لا لكي يسحره بهيأته الرائعة، بل، وبفظاعة ابن أغاممنون، من أجل تطهيره. وسيتناول بكل تأكيد مادته من الحاضر، لكنه سيستعير صورته من عصر أكثر نبالة، بل من الوحدة المطلقة والثابتة لكيانه فيما وراء كل الأزمنة. من الأثير الصافي لطبيعته الشيطانية يتدفق ينبوع الجمال غير ملوث بفساد الأجيال والعصور التي تتدفق من تحته سيولا معكّرة كدِرة. يمكن للمزاج أن يحطّ من قيمة مادته مثلما سبق له أن أصبغ عليها طابع النبالة، غير أن الصورة العفيفة ستظل في مأمن من تقلباته. كان المواطن الروماني من القرن الأول قد أحنى هامته وركع لقياصرته منذ زمن طويل، بينما ظلت المنحوتات الفنية منتصبة القامة شامخة؛ وظلت المعابد محافظة على قداستها في أعين المشاهدين، بينما غدت الآلهة منذ عصور موضوع هزء وسخرية؛ وأصبحت الأفعال المخزية لنيرون وكومودوس تقبع خجولة تحت النمط المعماري للمبنى الذي كان سقفا وغطاء لها. فقدت الإنسانية كرامتها، لكن الفن أنقذها وظل محافظا عليها داخل أحجار مليئة دلالات؛ تواصل الحقيقة الحياة داخل خيالات الإنسان، والصورة البدْئية تعاد صياغتها من خلال النسخة التي تجسدها وتختزنها. وكما استطاع الفن النبيل أن يظل حيّاً بعد انقراض الطبيعة النبيلة، فهو يسبقها في إثارة الإعجاب أيضاً، تشكيلاً وإحياءً. وقبل أن ترسل الحقيقة أنوارها الظافرة إلى أعماق القلوب، تلتقط الملَكة الشعرية أشعتها، وإذا قمم الإنسانية تغدو برّاقة، بينما الأودية ما تزال مغمورة بعتمة الليل ورطوبته.

لكن كيف يمكن للفنان أن يحصن نفسه من زمنه ومن شتى أنواع الفساد التي تحيط به من كل الجهات؟ بأن يحتقر حكمه. بأن ينظر إلى

الأعلى باتجاه كرامته والقانون، لا إلى الأسفل باتجاه السعادة والحاجة. بأن يكون متحرراً في الآن نفسه من مشغولية الغرور التي تطمح إلى وضع بصماتها فوق اللحظة العابرة، ومن تسرّع جموح العقل الحالم الذي يقيس النتاج البائس لما هو عابر بمعيارِ المطلَق؛ أن يدع مجال الواقعي للعقل الذي يكون في موطنه هناك، وأن يمضي طموحه على عكس ذلك نحو اشتقاق المثال من وحدة الممكن مع الضروري. أن يطبع صورة هذا الطموح في الوهم وفي الحقيقة، في ألعاب خياله وفي جدية أفعاله، وأن يجعله ينعكس في كل الأشكال الحسية والعقلية، ويقذف به داخل الزمان اللانهائي.

لكن ليس كل من يتوقّد في قلبه هذا المثل الأعلى قد مُنح خصلة الهدوء المبدع وروح الصبر العالية، كي يستطيع أن ينقشه على الصخر الأخرس، أو يشكّل صورته داخل الكلمات الباردة، ليُودعه يدَ الزمن الأمينة. فغريزة الإبداع القدسية تكون على قدر مفرط من التوقد كيما تقبل باتباع هذه الطريق الهادئة، فتقذف بنفسها مباشرة في غمرة الواقع الحاضر وفي الحياة العملية وتأخذ على نفسها تحويل المادة الهلامية للعالم الأخلاقي وإعادة تشكيلها. يخاطب بؤسُ العالم المحيط الإنسانَ الحساس ويفصح له عن هوانه، وإذا الحماسة تتقد في الأنفس القوية، والرغبة العاتية تتوق بشدّة إلى الفعل. لكن هل تساءل هذا الإنسان الحساس في نفس الوقت عما إذا كان ذلك الانحراف الذي لاحظه في العالم الأخلاقي يهين عقله، أم أنه يجرح بالأحرى كبرياءه؟ إن كان لا يعلم ذلك، فسيتضح له من خلال الحماس الذي يسعى به إلى تحقيق نتائج دقيقة وسريعة. إن الغريزة الأخلاقية الخالصة تطمح إلى المطلق؛ لا وجود للزمن بالنسبة لها، والمستقبل، من حيث أنه لابد أن ينشأ ضرورةً عن الحاضر، يصبح حاضراً في نظرها. وبالنسبة لعقل لا يعرف

حدوداً يكون الاتجاه هو نفسه نهاية المطاف، والطريق تكون قد قُطعت لمجرد أن تطأها قدمه.

تبعاً لهذا، سيكون جوابي لعاشق الحقيقة والجمال من الشباب، إذا ما سألني ما الذي ينبغي عليه أن يفعله كي يرضي الغريزة السامية لقلبه بالرغم من كل ما يواجهه من عوائق يضعها العصر في طريقه، سأجيبه إذاً: ضع العالم الذي تريد أن تؤثر فيه على الطريق التي تتجه نحو الخير، وسيتكفل المسار الهادئ للزمن بتحقيق التطور الذي تريده. ستكون قد وضعته في ذلك الاتجاه، إذا ما جعلت أفكاره ترتقي نحو ما هو ضروري وخالد، وإذا حوّلت بأفعالك أو ابتكاراتك ماهو ضروري وخالد إلى موضوع لغريزته. وسينهار عندها مبنى الوهم والاعتباطي، لابد أن ينهار، بل هو قد انهار منذ اللحظة التي صرتَ فيها على يقين من أنه شرع في الميلان. لكنه يجب أن يشرع في الميلان في الإنسان الداخلي، وليس فقط في ذلك الظاهر منه. في صمتِ حياءِ قلبك ربِّ الحقيقة الظافرة، ثم دعها تظهر في الجمال، كي لا يكون الفكر وحده هو الذي يمجّدها، بل لكي تدرك الحواس أيضاً جمالها وتحبه. وكي لا يحصل لك أن تتلقى من الواقع النموذج الذي تريد أن تمنحه إياه، عليك أن لا تغامر بالانخراط في رفقته المشبوهة قبل أن تكون قد ضمنت لنفسك كوكبة من الصورة المثالية تعمّر قلبك. لتعش داخل عصرك، لكن دون أن تكون صنيعته. لا تمنح معاصريك ما يُطرون عليه من الأشياء، بل تلك التي يحتاجونها. ودون أن تكون مشاركاً لهم في الذنب، قاسمهم العقوبة بخضوعٍ نبيل، واحن رقبتك طوعاً للنيْر الذي يصعب عليهم التخلي عنه بقدر ما يرهقهم تحمّله. ومن خلال الشجاعة الصارمة التي تنبذ بها سعادة عبوديتهم ستبرهن لهم على أنك لا تفعل ذلك عن جبن عندما تخضع إلى معاناتهم. ليكونوا حاضرين في ذهنك

كما ينبغي عليهم أن يكونوا عندما يكون عليك أن تؤثر فيهم، فليكونوا عندها حاضرين في ذهنك كما هم، إذا اتجهت نيّتك إلى العمل من أجلهم. لتسع إلى نيل رضاهم من خلال التوجه إلى كرامتهم، لكن عليك أن تقيس سعادتهم على حجم ضآلة قيمتهم؛ هكذا يوقظ نبلُ منزلتك روحَ النبل فيهم، ولا تبيد وضاعتُهم الغاياتِ التي ترمي إليها. صرامة مبادئك ستجعلهم يفرّون عنك، لكنهم سيتحمّلونها إن هي اتخذت شكل اللعب؛ إنّ ذوقهم أكثر عفّة من قلوبهم، ومن هذه الجهة سيكون عليك أن تأخذ أولئك الفارين خوفاً. سيكون عبثاً هجومك على حِكَمهم، وعبثاً سيكون حُكمك الذي ينكر عليهم أفعالهم؛ غير أنه سيكون بإمكانك أن تشغّل يدك الفنانة في رسم عطالتهم. أطردْ الاعتباطيّ والطائشَ والفجّ عن مُتعهم، وستطردها دون صخب عن أفعالهم، وأخيراً عن أفكارهم. وحيثما التقيتَ بهم أحِطْهم بما هو نبيل من الأشكال وعظيم وذكيّ، وأجعل من حولهم طوقاً من رموز الامتياز، إلى أن يتغلّب الظاهر على الواقع، والفنُّ على الطبيعة.

الجزء الثاني

الرسالة العاشرة:

نحن متفقان إذاً، ومحتوى رسائلي السابقة قد أقنعكم بأن الإنسان يستطيع أن يحيد عن الغاية التي هُيّئ لها من طريقيْن متقابلتيْن، وأن عصرنا يمضي فعلا على هذين الدربيْن الخاطئيْن ليجد نفسه واقعاً في التوحش من هذه الجهة، وفي الفتور والضلال من الجهة الثانية. ومن خلال الجمال سيتجه عملنا على إرجاعه عن هذا الضلال المزدوج. لكن كيف ستستطيع الثقافة الجمالية أن تواجه هاتين العاهتين المتناقضتين، وأن تجمع في ذاتها خصلتين متضادتين؟ هل تستطيع أن تقيّد الطبيعة في المتوحِّش وأن تحررها في الهمجيّ؟ هل يمكنها في الآن نفسه أن تقيّد وتحل قيوداً؟ وإن لم تفلح حقّاً في إنجاز الأمرين، فكيف يمكننا منطقياً أن ننتظر منها إنجازاً على غاية الأهمية مثل تربية الإنسانية؟

صحيح أننا استمعنا مراراً إلى مقولة أن الحس الفني المتطور يهذب الأخلاق، وتكرر هذا القول حتى بدا لنا أن الأمر لم يعد يحتاج إلى مزيد حجة أو برهان. نستند إلى تجربة الحياة اليومية فتُظهر لنا بصفة شبه مستمرة أن ذوقاً متطوراً يكون مقترناً بوضوح الذهن، وبحيوية الإحساس وبعقلية متحررة، وبعزة نفس أيضاً، بينما يقترن الذوق البدائي بنقائض هذه الخصال. غالباً ما نذكر بوثوق مثال الأمة الأكثر تحضراً من العصور

العتيقة، التي عرف الحسُّ الجمالي لديها أقصى درجات تطوره، ونذكر كنقيض لذلك مثال أمم أخرى من المتوحشة أو الهمجية التي كان انعدام الحس الجمالي لديها سببا في أن تكون على طبعٍ إما خشن أو شحيح. غير أن عقولا مفكرة غير قليلة تجرؤ بين الحين والآخر على نفي الأمر نفسه أو على التشكيك في مصداقية الاستنتاج الذي يُستمد منه. وهؤلاء لا يحملون حكماً سلبياً على ذلك التوحش الذي يعاب على الشعوب غير المتحضرة، ولا رأيا من نوع ذلك الإعجاب بالرهافة التي تُمتدح بها الشعوب المتحضرة. فمنذ العصور القديمة كان هناك رجال يعتبرون الثقافة الجمالية شيئاً ليس أقل من عمل محمود، ولم يمنعهم ذلك من الإعراب عن ميلهم إلى إقصاء الفن التخييلي من جمهوريتهم[1] لا أتكلم عن أولئك الذين يزدرون البهاء لا لشيء إلا لأنه لم يُكتب لهم أبداً أن ينالوا حظوته. أولئك لا يعرفون مقياساً للقيمة غير الجهد من أجل الكسب والفائدة القريبة؛ فكيف لهم أن يكونوا قادرين على استحسان العمل الصامت الذي يقوم به الذوق على ظاهر الإنسان وباطنه؟ وكيف يمكنهم، وهم يثبتون أنظارهم على السلبيات العرضيّة لحضارة الجمال أن لا يغفلوا عن إيجابياتها الجوهرية؟ إن الإنسان الذي يفتقر إلى الشكل يحتقر كل أناقة في الكلام على أنها غواية، وكل ظرافة في المعاملة على أنها مخاتلة، وكل رهافة وكل سخاء في السلوك على أنه غلوّ وتكلّف،. ولا يستطيع أن يغفر لمن حظي بالبهاء أن يراه يُدخل المرح على كل مجلس إن كان من رجال المجتمع، ويوجه أفكار الناس نحو نواياه إن كان من رجال الأعمال، ويفرض أفكاره على عصره

(١) إشارة إلى أفلاطون الذي نبذ الشعراء، كمصنفي أوهام وأكاذيب، ودعا إلى طردهم من جمهوريته.

بكليته إن كان كاتبا؛ بينما يقف هو، كدابّة مسخّرة للكدّ، عاجزا بالرغم من كل ما بحوزته من علم عن جلب الانتباه، غير قادر على زحزحة حجر من مكانه. وبما أنه لن يتعلم من صاحب البهاء السرَّ البديع الذي يجعله مستساغا، فلن يظل لديه إذاً سوى التذمر من انحراف الطبيعة الإنسانية التي تمجّد المظهر على حساب الجوهر.

غير أن هناك أناساً جديرين بالإعجاب يعربون عن موقف يشجب التأثيرات السلبية للجمال مسلحين ضده بحجج رهيبة مستَمَدّةَ من التجربة. «لا يمكننا أن ننكر أن سحر الجمال، بإمكانه بين أيدٍ سليمة أن يعمل لصالح غايات محمودة، يقول هؤلاء، لكنه لن يكون مما يناقض جوهره أن يفعل عكس ذلك إذا ما وضع بين أيدٍ سيئة، وأن يضع قدرته على الأخذ بالقلوب في خدمة الخطأ والظلم. ولأن الذوق يوجه اهتمامه دوماً إلى الشكل دون المحتوى، فإنه يجعل النفس بالنهاية تذهب في الاتجاه الخطير الذي يجعلها تهمل كل واقع على وجه العموم وتضحي بالحقيقة والأخلاق لصالح كساءٍ جذّاب. وتمّحي عندها كل الفوارق الموضوعية بين الأشياء، ويغدو المظهر وحده هو الذي يحدد قيمتها. وكم من الناس من ذوي الكفاءات، يواصل هؤلاء قولهم، لم يتمّ الحياد بهم من خلال الغواية الساحرة التي يمارسها الجمال، عن كلّ نشاط مرهق وجديّ، أو أنهم، على الأقل، يجدون أنفسهم يميلون إلى التعامل معه بسطحية! كأن نرى مثلاً عقلا ضعيفا يدخل في تناقض مع النظام الاجتماعي لا لشيء إلا لأن خيال الشعراء رأى أن يصوّر له عالما تجري الأمور داخله على نحو آخر، حيث لا أعراف هناك لتقيّدَ الأفكار، وما من تكلُّف يفرض إكراهه على الطبيعة. أية جدليّة خطيرة لم تتعلمها الأهواء منذ أن غدت تبرق بأبدع الألوان داخل لوحات الشعراء وأصبحت في صراعها ضد القوانين والواجبات تقف سيدة الموقف في

ساحة القتال! أيّ فائدة جناها المجتمع بالنهاية من أن الجمال أصبح يفرض قوانينه على العلاقات الاجتماعية التي كانت محكومة بالحقيقة قبلها، ومن أن الانطباع الخارجي هو الذي غدا يحدد التقدير، بينما المفترض هو أن تكون الكفاءة هي شرطه ومحدده الوحيد؟ صحيح أننا نرى اليوم تفتقا لكل الفضائل التي يحدث مظهرها الحسن أثراً محبّباً للنفس وتمنح صاحبها قيمة داخل المجتمع؛ لكننا في مقابل ذلك نرى كل أنواع الشطط تبسط سيادتها، وكل المفاسد تشهد انتشاراً واسعاً وهي تتّشح بأجمل حلّة».

وبالفعل، لا يمكن إلا أن يكون أمراً يبعث على التفكير بجدية أن نلاحظ أن كل الحقب التاريخية تقريبا، التي عرف الفن فيها ازدهاراً وغدا الذوق فيها سيّداً، قد عرفت الإنسانية فيها انحداراً، وليس لدينا مثال واحد في المقابل عن شعب كانت أرقى درجات الفن والحضارة الفنية الكونية لديه مقترنة بالحرية السياسية والفضيلة المدنيّة، وتكون أخلاقياتُ الجمال لديه متعاضدةً مع الأخلاق الحميدة، ورهافةُ السلوك مع حقيقيّته.

طوال الفترة الزمنية التي ظلت أثينا وصبارتا فيها محافظتين على استقلالهما واحترام قوانين تمثل أساس تشريعاتهما، لم يكن الذوق قد بلغ النضج بعد لديهما، والفن ما يزال في مرحلة طفولته، والجمال أبعد ما يكون عن أن يكون ذا سيادة على الأنفس. صحيح أن الشعر قد حلّق عاليا لديهم، لكن على أجنحة العبقرية فقط، تلك العبقرية التي نعرف كلنا أنها كانت على تخوم التوحّش، وأنها كانت ضوءا يطمح إلى اللمعان داخل الظلمات، والذي يمثل بالأحرى شاهداً ضد ذوق عصره أكثر مما يشهد له. وعندما شهدنا حلول العصر الذهبي للفنون في عهد بيريكلس والإسكندر، وغدا الفن باسطاً نفوذه، لم نعد نر شيئاً من قوة

اليونان وحريتها؛ نجحت الخطابة في تزوير الحقيقة، والحكمة على فم سقراط أصبحت شتيمة، وكذلك الفضيلة في حياة فوسيون[١] وكان على الرومان، كما نعلم، أن **يستنفدوا كل قواهم** في الحروب الأهلية، وأن يتميع طبعهم ببذخ المشرق، وأن يحنوا رقابهم لملِك سعيد، كي نرى الفن اليوناني ينتصر بالنهاية على غلظة طبعهم. كما أن فجر الحضارة لم يطلع على العرب إلا عندما تراخت طاقة الروح الحربية لديهم تحت حكم العباسيّين. وفي إيطاليا الحديثة لم تظهر الفنون الجميلة إلا بعد أن تفرّقت عُصبة اللومبارديين الرهيبة، وبعد أن خضعت فلورنسا لحكم آل ميديسيس وتحوّلت روح الاستقلال في كل تلك المدن المفعمة شجاعة إلى استسلامٍ مُهين. ولن نكون بحاجة تقريبا إلى أن نذكّر هنا بأمثلة الأمم الحديثة التيّ عرفت رهافةُ الذوق فيها تطوراً مع نهاية عصر استقلالها. وحيثما قلّبنا نظرنا في عالم الماضي نلاحظ دوماً أن الذوق والحرية يتنابذان وأن الجمال لا يفرض سيادته إلا على أنقاض قيم البطولة.

ومع ذلك، فإن تلك الطاقة التي تسكن الطباع، والتي يكون التنازل عنها هو الثمن المعتاد للثقافة الجمالية، هي بالذات قوة الدفع الأكثر فاعلية لكل عظمة وكل امتياز إنساني، وما من شيء، أيّاً كان حجم خصاله، يمكنه أن يعوض غيابها. إذا ما توقفنا إذاً عند حدود ما تُعلّمنا التجارب المعاشة حتى الآن حول تأثير الجمال، فلن نجد فعلا ما يمكن أن يشجعنا على تطوير أحاسيس تكون على هذا القدر من الخطورة على الحضارة الإنسانية الحق؛ وسنجد أنفسنا، وبالرغم من خطر الوقوع في التوحش والقسوة، نفضّل التنازل عن هذه القوة المليّنة التي في الجمال،

---

(١) (Phocion 402 ق.م ٣١٨ق.م) رجل سياسة وقائد حربي يوناني شهير عرف بفضيلته الراقية حتى غدا يسمى بـ«الطيب».

مع ما يمكن أن توفره من فوائد الرهافة والتهذيب، على أن نرى أنفسنا واقعين تحت تأثيرها المميِّع. لكن ربما لا تكون ***التجربة*** هي السلطة القضائية المؤهلة للبتّ في مسألة مثل هذه، وسيكون علينا قبل أن نمنح سلطة ما لشهادتها، أن نتأكد، ودون أدنى شك، من أن الجمال الذي نتكلم عنه هو نفسه ذلك الذي جاءت تشهد ضده الأمثلة المذكورة آنفا. إلا أن هذا اليقين يظل مشروطاً بتحديد مفهوم واضح للجمال يكون له مصدر آخر، إذ سيكون هو الذي سنتعرف من خلاله عما إذا كان ذلك الذي يسمى جمالاً في تلك التجارب يحمل عن حق الاسم المناسب له.

هذا ***المفهوم العقلي*** المحض للجمال، إذا ما تمّ لنا العثور عليه، سيكون علينا إذاً -بما أنه يتعذر علينا أن نستمده من أية حالة من الواقع، وأنه بالأحرى هو الذي يعدّل ويقود حكمنا على كل تلك الحالات ـ أن نبحث عنه من طريق التجريد، ويكون بوسعنا استنتاجه من الإمكانيات البسيطة للطبيعة الحسية العاقلة؛ في كلمة واحدة، لابد أن يتم البرهان على أن الجمال شرط ضروري للإنسانية. سيكون علينا إذاً أن نرتقي الآن إلى المفهوم الصرف للإنسانية، وبما أن التجربة لا تضع أمامنا سوى حالات منعزلة لأفراد منعزلين، ولا تظهر لنا الإنسانية أبدا، سيكون علينا إذاً، من خلال هذه الظاهرات الفردية والمتغيّرة، أن نكتشف المطلق والقارّ، ونحاول من خلال تخليصها من كل حدودها العرضيّة أن نمسك بالشروط الضرورية لوجودها. من المؤكد أن هذه الطريق ***المتعالية*** ستبعدنا لمدة من الزمن عن دائرة الظاهرة المعتادة وعن الحضور الحي للأشياء وستجعلنا نقيم داخل دائرة التجريد العاري ومفاهيمه، لكننا نطمح إلى منح المعرفة أساساً متيناً لن يقوى بعدها أي شيء على زعزعته؛ ومن لا يريد أن يغامر خارج حدود الواقع لن يكتب له أن يغزو الحقيقة.

الرسالة الخامسة عشر:

ها أنا أقترب الآن من الهدف الذي أقودكم إليه عبر طريق ليست بالمسلية حقا. ولو سمحتم بمرافقتي بضع خطوات أخرى، سيظهر أمامكم أفق أكثر رحابة وربما ستكون لكم عندها مكافأة عن أتعاب الطريق في المنظر البديع الذي سيتراءى لكم.

إن موضوع الغريزة الحسية، إذا ما عبرنا عنه بمفهوم عمومي، هو *الحياة* في معنى أوسع؛ مفهوم يعني مجمل الوجود المادي وكل حضور حسي مباشر. وموضوع غريزة التصوّر، إذا ما عبرنا عنه بمفهوم عمومي، هو *الصورة*، في المعنى الحقيقي كما في المعنى المجازي؛ مفهوم يضم كل المكوّنات الشكلية للأشياء وكل علاقات هذه الأخيرة بطاقاتها العقلية. أما موضوع غريزة اللعب ممثلا في صورة عمومية فيسمى *الصورة الحيّة*، مفهوم يُستخدم للتعبير عن كل المكونات الجمالية للأشياء، أو ما نسميه بصفة إجمالية واسعة *بالجمال*.

من خلال هذا التعريف، إذا ما صحّ أنه تعريف حقاً، لا نستطيع أن نقول إن الجمال يمتد على مجمل مجال الكائنات الحية، ولا هو ينحصر على مجالها. فكتلة من المرمر، بالرغم من أنها جامدة وستظل دوماً كذلك، بإمكانها أن تتحوّل إلى صورة حيّة من خلال عمل المهندس المعماري والنحّات؛ بينما يمكن لكائن بشري، مع أنه حيّ وذو شكل، أن لا يكون بالضرورة صورة حيّة: لا بد له من أجل ذلك أن تكون صورته حياة وحياته صورة. فطالما تظل صورته لا توحي لنا إلا بأفكار، فإنه يظل صوررة دون حياة، لا شيء غير فكرة مجرّدة؛ وطالما لا يكون لدينا عن حياته إلا مجرد إحساس، فهي غير ذات صورة، مجرّد انطباع. وعندما تكون صورته حيّة داخل إحساسنا، وعندما تتخذ

حياته صورة داخل فهمنا، عندها فقط يكون صورة حيّة، وهكذا سيكون في كل الأحوال التي سنحكم عليه فيها بأنه جميل.

لكنّ كونَنا قادرين على أن نعرض العناصر التي تتم عن اجتماعها نشأة الجمال، لا يعني البتة أننا فسرنا عملية تكوينه؛ إذ يلزمنا لهذا الغرض أن ندرك إدراكاً عقليّاً *ذلك الاجتماع* الذي يظل متعذّراً سبره، مثله مثل كل التفاعلات التي تحدث بين المتناهي واللامتناهي عامة. ولأسباب متعالية يطرح العقل هذا الشرط الضروري، ومفاده: لابد أن تكون هناك وحدة بين غريزة التصوّر والغريزة المادية، أي لا بد أن تكون هناك غريزة لعب، لأن مفهوم الإنسانية لا يمكن أن يستقيم على وجه الكمال إلا من خلال وحدة الواقع مع الشكل، والصدفة مع الضرورة، والمعاناة مع الحرية. والعقل مجبر على وضع هذا الشرط لأنه عقل، ولأنه بموجب ماهيته نفسها يطلب الكمال وإلغاء كل الحدود، ولأن كل هيمنة حصرية لنشاط هذه أو تلك من الغرائز يعيق اكتمال الطبيعة الإنسانية ويجعل منها هي نفسها أساس محدوديّةٍ. تبعاً لذلك، حالما يعلن العقل: ينبغي أن تكون هناك إنسانية، يكون قد قرّر بذلك: ينبغي أن يكون هناك جمال. تستطيع التجربة أن تجيبنا عن سؤال *عما إذا* كان هناك جمال، وسنعرف ذلك حالما تكون قد أخبرتنا بوجود أو عدم وجود إنسانية. أما كيف يمكن لجمال أن يوجد، وكيف تكون إنسانية ما ممكنة، فذلك ما لايستطيع لا العقل ولا التجربة أن يخبرانا عنه.

نعرف أن الإنسان ليس مادة صرفا ولا عقلا صرفا. وبالتالي فإن الجمال، بما هو اكتمالُ إنسانيّته، لا يستطيع أن يكون موضوعاً لغريزة المادة: مجرد حياة كما يزعم عدد من الملاحظين النبيهين الذين يتمسكون تمسكاً مفرط الصرامة بشهادات التجربة، وكما تشتهي ذائقة العصر التي تريد حصره في ذلك؛ ولا يمكنه أيضاً أن يكون موضوعاً

لغريزة التصوّر فقط، أي مجرد صورة، كما يحكم بذلك حكماء سفسطائيون قادتهم فلسفتهم إلى الابتعاد كثيراً عن التجربة، وفنانون متفلسفون انساقوا في محاولات تفسيرهم لهذه المسألة انسياقاً مفرطاً إلى ما تمليه عليهم حاجة الفن(١)؛ بل هو موضوع مشترك للغريزتين، أي لغريزة اللعب. هذه التسمية يبررها كليا الاستعمال اللغوي الذي يستخدم عبارة لعب لتسمية كل ماهو ليس من قبيل الصدفة، لا الذاتية منها ولا الموضوعية، ولا هو مما تفرضه ضرورة من الخارج أو من الداخل. وبما أن النفس تكون في مشاهدتها للجميل في موقع وسط بين القانون والحاجة، فإنها، وبسبب ذلك التجاذب بالذات الذي تجد نفسها فيه بينهما، تكون في مأمن من إكراهات هذا وتلك. لكل من الغريزة المادية وغريزة التصوّر متطلباتها التي تأخذها بجديّة، لأن إحداهما تستند في عملية المعرفة إلى واقع الأشياء والثانية إلى ضرورتها؛ ولأنهما في مجال الفعل ترميان إحداهما إلى حفظ الحياة، والثانية إلى حماية الكرامة، أي أنهما متجهتان كليهما إلى غايتي الحقيقة والكمال. إلا أن الحياة تغدو غير ذات أهمية حالما تتدخل الكرامة، والواجب يكف عن ممارسة إكراهه لمجرد أن يمارس الميل جاذبيته؛ كما أن النفس تتقبل واقع الأشياء، أي الحقيقة المادية، بأكثر سهولة وهدوء حالما تلتقي هذه

---

(١) في «مباحث فلسفية حول أصل أفكارنا عن الجليل والجميل» يختزل بورك (Burke) الجمال في مجرد شيء حيّ. واختزله كل الدوغمائيين الذين تكلموا في هذه المسألة ، بحسب معرفتي، في مجرد شيء صوري: وذلك ما فعله من بين الفنانين، كي لا نتحدث عن غيرهم، رافائيل منغس Raphael Mengs في «خواطر حول الذوق في الرسم». وقد سلكت الفلسفة النقدية هنا،على غرار ما فعلته في بقية المجالات، الدرب الذي يعيد التجريبي إلى المبادئ النظرية، والنظري إلى التجربة. (هامش من وضع المؤلف).

مع الحقيقة الصوريّة، أي مع قانون الضرورة، ولن يعتريها التوتر إزاء التجريد حالما يغدو بإمكان الإدراك الحسي المباشر أن يرافقه. وفي كلمة واحدة: يفقد كل واقعيّ صرامة جديته عندما يقترن بالأفكار، لأنه يغدو ضئيلا، وتتخلى الضرورة عن صرامة جديتها عندما تلتقي بالإحساس، لأنها تغدو *خفيفة*.

لكن، ـ أرى أنكم ترغبون دون شك منذ مدة من الزمن في الاعتراض عليّ: ـ لكن، أليست هذه إهانة للجمال أن نجعل منه مجرد لعب، وأن نزج به بين كل تلك الأغراض الطائشة التي تعارف الناس في كل الأزمنة على تسميتها بهذا الإسم؟ ألا نضع أنفسنا هنا في تناقض مع المفهوم العقلاني للجمال ومع شرف منزلته ونحن نختزله في مجرد *لعب*، في حين أننا نعتبره أداة ثقافة؟ أوَلا نضع أنفسنا في تناقض مع المفهوم التجريبي للعب الذي يمكن أن يستقيم خارجا عن كل معايير الذوق، ونحن نحصره داخل حدود الجمال؟

لكن ماذا يعني «مجرد» لعب، ونحن نعلم أن اللعب بالذات، واللعب وحده، من بين كل الحالات التي يمكن أن يعرفها الإنسان، هو الذي يصنع اكتماله ويجعل طبيعته المزدوجة تنتعش بكلا طرفيها معا؟ إن ما تسمونه بحسب تصوركم للمسألة *تضييقا*، أسميه من منطلق رؤيتي التي برهنت عليها بأدلة، *توسيعا*. وعلى العكس من رؤيتكم يمكنني أن أقول: مع المستساغ، ومع الخير والكامل يكون الإنسان جديّا *فقط*؛ أما مع الجمال فيكون لاعبا. لا ينبغي علينا بطبيعة الحال أن نتذكر هنا الألعاب المتداولة في الحياة الواقعية، والتي لا تتعلق في العادة إلا بمواضيع مادية؛ لأننا سنبحث عندها عبثاً في الحياة الواقعية عن الجمال الذي نعنيه هنا. فالجمال الموجود في الواقع مناسب لغريزة اللعب التي نجدها في هذا الواقع؛ لكن مثال الجمال الذي يضعه العقل قد اقتضي

وضع مثال عن غريزة لعب ينبغي أن يكون دائم الحضور في ذهن الإنسان في كل ألعابه.

لن نجانب الصواب إن نحن بحثنا عن المثال الجمالي من الطريق التي نأتي منها إرضاء غريزة اللعب فينا. فبينما كان اليونانيون يجدون عن طريق الألعاب الأولمبية متعة في صراعات غير دموية يتنافسون فيها قوة وسرعة ورشاقة، كما في مقارعات أكثر سموا تتواجه فيها المواهب، كان الشعب الروماني يجد متعته في مشاهدة احتضار أحد رماتهم أو خصمه الليبي، فإن هذه السمة وحدها تجعلنا نفهم لماذا يكون علينا أن نبحث عن الصور المثلى لآلهة من نوع فينوس وجونون وأبولو في اليونان وليس في روما. والآن، لنستمع إلى حكم العقل في المسألة: لا ينبغي أن يكون الجميل لا حياةً صرفاً ولا صورة محضاً، بل صورة حيّة، أي أن يكون جمالاً، بما يعني أنه يملي على الإنسان القانون المزدوج للصورانية المطلقة والواقع المطلق. وبعبارة أخرى: لا يحق للإنسان ***إلا أن يلعب*** بالجمال، ولا يحق له أن يلعب ***إلا بالجمال.***

لأن الإنسان، ولكي نحسم المسألة أخيراً وبكلمة واحدة، لا يلعب إلا حيث يكون إنساناً بالمعنى الكامل للكلمة، وأنه ***لا يكون إنساناً بحقّ إلا حيث يلعب.*** هذه العبارة التي يمكن أن تبدو مفارقة في هذه اللحظة، ستكتسي دلالة عميقة عندما نكون قد بلغنا اللحظة التي سنطبقها فيها على الواقع المزدوج والجدي للواجب والمصير؛ ستكون، وأعدكم بذلك، القاعدة التي سيتأسس عليها مجمل بناء الفنون الجميلة والفن الأكثر صعوبة: فن العيْش. وفي ما عدا ذلك فإن هذه المقولة لم تعد غير متوقعة إلا في نظر العلم؛ فقد كانت منذ عصور طويلة تحيا وتتحرك داخل الفن والإحساس اليونانييْن ولدى أبرز المتميّزين من معلّميهم، وإن كانوا ينقلون إلى الأولمب ما كان مفترضاً أن ينجَز على الأرض.

وهم يتخذون من هذه المقولة دليلاً لهم، كانوا يمحون عن جباه الآلهة السعيدة تعبيرات الجدّ والكدّ التي ترسم غضونها على وجوه الفانين السعداء، وكذلك آثار المتعة الرخيصة التي تسطِّح الوجه الذي لا محتوى وراءه؛ كانوا يحررون أولئك الذين ينعمون بالغبطة الأبدية من قيود كل غاية وكل واجب وكل هاجس، ويجعلون من *العطالة* واللامبالاة امتيازا للشرط الإلهي يحسدهم عليه الفانون؛ ولم يكن هذا الشرط الإلهي غير اسم أكثر إنسانيةً للوجود الأكثر حرية وأكثر سموّاً. يمّحي كل من الإكراه المادي الذي تفرضه القوانين الطبيعية والإكراه الروحي للقوانين الأخلاقية داخل مفهومهم الأرقى للضرورة، الذي يحتضن المجالين معاً، ومن صلب وحدة هاتين الضرورتين فقط تبرز لهم الحرية الحقيقية. ممتلئين بهذه الروح يزيلون عن ملامح الوجه الذي يجسد مثالهم الأعلى كل أثر *للميل* ومعه كل أثر *للإرادة*، أو أنهم يجعلون بالأحرى هذه وتلك متعذّرة على التمييز لأنهم كانوا يجيدون المؤاخاة بينهما داخل وحدة حميمة. لا هو البهاء، ولا هو الوقار ذلك الذي يفصح لنا عن نفسه في الوجه البديع لجونو لودوفيجي[١] Ludovisi؛ لا هذا ولا ذاك، بل كلاهما معا. وفيما تستدعي صورة المرأة في الوجه الإلهي إجلالنا، توقد فينا المرأة ذات الملامح الإلهية الحب. وفيما نسلم أنفسنا في غمرة الانبهار إلى سحرها القدسيّ، نرتد مذعورين أمام كمالها الإلهي. مجمل كيانها يستلقي ويقطن داخل نفسه؛ عالم مغلق تماما، وكما لو كانت خارج المكان، لاتستسلم ولا تخضع.

---

(١) جونو لودوفيجي Juno Ludovisi أو هيرا لودوفيجي هو منحوتة من المرمر لتمثال الهائل لرأس امرأة من القرن الأول قبل الميلاد، يوجد الآن في المتحف الوطني الروماني بروما.

ما من قوة هناك تكون في صراع مع قوى أخرى، وما من فجوة يمكن أن يبرز منها شيء من طابع دنيوي. مأخوذين بهذا الحضور ومنجذبين دون مقاومة، ومصدودين عنه، نجد أنفسنا في حال من الراحة القصوى وحال من الاضطراب الأقصى في آن واحد، وينشأ لدينا ذلك الانفعال الذي لا يملك العقل له مفهوماً ولا اللغةُ قد وجدت له إسماً.

الرسالة السادسة عشر:

رأينا كيف أن تفاعل غريزتيْن متناقضتيْن ووحدة مبدأيْن متعارضيْن يسفران عن نشأة الجمال، الذي ينبغي أن نبحث عن مثاله الأعلى في أكمل صورة ممكنة من الوحدة و*التوازن* بين الواقع والصورة. إلا أنّ هذا التوازن يظل دوماً مجرد فكرة لا يمكن للظاهرات الواقعية أن تبلغها البتة على وجه تام. ففي الوجود الواقعي تظل الغلبة قائمة دوماً لأحد العنصرين على حساب الثاني، وأقصى ما يمكن أن تبلغه التجربة هي *المراوحة* بين مبدأين، حيث ترجّح الكفة للواقع حيناً وللصورة حيناً آخر. وبالتالي فإن الجمال على المستوى المثالي لا يستطيع إلا أن يكون واحداً لا يتجزّأ إلى الأبد، لأنه لا يمكن أن يكون هناك سوى توازن واحد؛ بينما لايكون الجمال في التجربة الواقعية إلا مزدوجا، وبصفة أبدية، لأن المراوحة تُدخل اختلالاً على التوازن على نحويْن: إما زيادةً أو نقصاناً.

لاحظتُ في إحدى الرسائل السابقة -وهو ما يفضي إلى استنتاجه حتماً تحليلنا حتى الآن أيضاً ـ أنه يمكننا أن ننتظر من الجمال تأثيراً محرِّراً ومقيِّداً في الآن نفسه: تأثيرا *محرِّراً* لكي تلزم كل من غريزة المادة وغريزة التصوّر على حد السواء حدودها، وتأثيرا *مقيِّداً* لكي تظل كل منهما محافظة على طاقاتها. إلا أن هذين التأثيرين لا بد أن يكونا،

من منطلق الفكرة المثالية شيئاً واحداً. فالجمال وهو يقيّد كل واحدة منهما وبطريقة مماثلة، يحرّرهما حتما؛ وفيما هو يحررهما بطريقة مماثلة، يقيّدهما..ينتُج هذا الأمر مباشرة عن مبدأ التفاعل الذي يحدث بموجبه أن يغدو كل عنصر منهما محدِّداً للثاني، وأن يكون كل منهما محدَّداً بالآخر، ويكون الحاصل الخالص لهذا التفاعل هو الجمال. غير أن التجربة لا تعرض علينا أي مثال عن تفاعل على هذا النحو من الكمال، بل إن التفوّق يظل دوماً، بهذا القدر أو ذاك، يؤسّس للنقص، والنقص يؤسّس للتفوّق. إن ما يُميَّز كاختلاف في الجمال المثالي من خلال التصوّر وحده، يكون في جمال التجربة الواقعية مختلِفاً من حيث الوجود. فالجمال المثالي، مع أنه بسيط وغير قابل للتجزئة، يُبين ضمن علاقات مختلفة عن ميزة مميِّعة ومنشِّطة في الآن نفسه؛ أما في مجال التجربة فهناك جمالٌ مميِّع وجمالٌ منشّط. هكذا هو الأمر، وهكذا سيكون دوماً في كل الحالات التي يجد المطلق نفسه فيها منزَّلاً داخل حدود الزمن ويكون على الأفكار العقلية أن تصير منجَزة داخل المجال الإنساني. ويكون إذاً أن الإنسان المفكر يتصوّر الفضيلة، والحقيقة، والسعادة، بينما الإنسان الفاعل لا يفعل سوى ممارسة *فضائل*، سوى فهم *حقائق*، سوى التمتّع بأيام *سعيدة*. أنْ نُرجع هذا إلى ذاك: الأخلاق محلَّ الممارسات الأخلاقية، والمعرفة محلَّ المعارف، والسعادة محلَّ الأيام السعيدة، ذاك هو عمل الثقافة الفيزيائية والأخلاقية؛ وأن يُجعل من الأشياء الجميلة جمالاً فتلك مهمة الثقافة الإستطيقية. وكما أن الجمال المهدّئ لا يفعل شيئاً من أجل حماية الإنسان من حدٍّ ما من الميوعة والفتور، كذلك لا يضمن الجمال المنشّط حمايته من بقايا توحّش وقسوة مترسبة فيه. وبما أن هذا الأخير يكون له أثر في توتير الكيان على المستوى المعنوي والفيزيائي معاً ويضاعف من توسعه،

سيحدُث إذاً بكل سهولة أن تقلّص المقاومةُ التي تنشأ في الطبع والمزاج الحساسيّةَ، بما يجعل الطبع الإنساني الأكثر نعومة يتلقى ضغطاً من المفترض أن لا يطال غير الطبع الفج، والطبع الفج يرى نفسه يحظى بكسب طاقات إضافية كان من المفترض أن لا تنالها غير الذات الحرّة؛ لذلك نشاهد في عصور القوة والامتلاء تصورات العظمة الحقيقية تتعايش في جوار غريب مع صور الشطط والمبالغة في المغامرة، وسمو العقل مع أبشع انفلاتات الأهواء؛ ولذلك نلاحظ في عصور الانضباط للقاعدة والصورة أن الطبيعة تكون غالباً مقموعةً بقدر ما تكون مدجَّنةً، ومُهانة بقدر ما تكون متجاوَزةً. وبما أن تأثير الجمال المميِّع يكون في تحرير الكيان على المستويين الفيزيائي والعنوي، فإنه يحدث بسهولة هنا أيضاً أن يرافق عنف الرغبات طمسٌ لقوة الأحاسيس، وأن يصاب الطبع بفقدان طاقات كان من المفترض أن لا يصيب غير الانفعال؛ لذلك غالباً ما نلاحظ في ما يسمى بعصور الرهافة أن اللين ينحلّ في الميوعة، والاستواء في السطحية، واللياقة في الخواء، والحرية في الاعتباط، والخفة في الاستهتار، والهدوء في الفتور، ونرى الصورة الكاريكاتورية الأكثر حقارة قريبة كل القرب من الكيان الأكثر بهاء للإنسانية. وهكذا فإن الجمال المهدّئ سيكون حاجة ضرورية بالنسبة للإنسان الواقع تحت إكراهات المادة أو الأشكال، لأنه يكون قد وقع تحت تأثير العظمة والقوة قبل أن يصبح لديه إحساس بالتناسق والرشاقة. ويكون الجمال المنشِّط حاجة ضرورية بالنسبة للإنسان الذي يحيا داخل عذوبة الذوق، لأنه في حالة الرهافة التي يعيشها ينتهي بأن يفقد تلك القوة التي كانت ترافقه منذ طور التوحّش البدائي.

والآن، أعتقد أننا قد توصلنا إلى توضيح وحل إشكال التناقض الذي يعترضنا عادة لدى الناس أثناء حكمهم على تأثير الجمال، وفي تثمينهم

للثقافة الفنية. يمكننا أن نعتبر أن هذا التناقض قد حسم عندما نتذكر أن التجربة تعرض علينا تركيبة مزدوجة في الجمال، وأن هذين الجزأين المكوّنيْن له يقرانّ على مستوى النّوع في مجمله ما يستطيع كل منهما أن يبرهن عليه في كل صنف على حده. ويكون التناقض قد رُفع لمجرد أن نميّز الحاجتيْن الإنسانيتين اللتيْن يجيب عنهما النوعان من الجمال. وسيكون كلا الجزأين محقّيْن، إذا ما حصل الاتفاق بينهما حول أي نوع من الجمال لتلبية حاجة أي نوع من الإنسانية.

لذلك سأسلك في ما يلي من بحوثي الطريق التي سلكتها الطبيعة مع الإنسان في ما يتعلق بالجمال، وسأرتقي من أصناف الجمال إلى مفهوم جامع يشمل النوع في كليته. سأفحص تأثيرات الجمال المهدئ على الإنسان المتوتر، وتأثيرات الجمال المنشّط على المرتخي، كي أنتهي إلى إلغاء تناقض الصنفين داخل وحدة الجمال المثالي، مثلما يمّحي الشكلان المتناقضان للإنسانية داخل وحدة الإنسان المثالي.

الجزء الثالث

الجمال المهدئ

الرسالة السابعة عشر:

طالما ظل الأمر يتعلق باستنتاج فكرة الجمال انطلاقاً من مفهوم الطبيعة الإنسانية، لم يكن علينا أن نتذكر أية حدود أخرى لهذه الطبيعة عدا تلك التي تجد أساساً لها مباشرةً في جوهر هذه الأخيرة وتكون مرتبطة وثيق الارتباط بمفهوم طبعِها المتناهي. لم يكن علينا أن نولي اهتماماً بالحدود العرضية التي كان من الممكن أن تخضع لها في ظهورها الواقعي، واستقينا مفهومها مباشرة من العقل، بوصفه مصدراً لكل وجود ضروري؛ ومع مفهوم المثال الإنساني وضعنا في الآن نفسه مفهوم المثال الجمالي.

أما الآن فسنترك منطقة الأفكار لنحل في مسرح الواقع كي نلتقي بالإنسان في **وضع محدّد**، وبالتالي ضمن حدود غير متأتّية في الأصل عن ماهيته الخاصة، بل ناتجة عن أوضاع خارجيّة وعن استخدامٍ عرضيّ لحريته. لكن، أيّاً كانت الطرق المتنوعة التي سيتم بها تحديدُ مفهوم الإنسانية لديه، فإن محتوى هذه الفكرة لوحده بإمكانه أن ينبئنا بأنه لا يمكن أن يكون لها في المجمل غير انحرافين. فإذا ما كان كمال الإنسان

يتمثل في الطاقة الانسجامية لقواه الحسية والروحية، فإنه لن يخطئ طريق بلوغ هذا الكمال إلا لأحد سببين: إما لنقص في الانسجام، أو لنقص في القوة. وحتى قبل أن نستمع إلى شهادة التجربة في ما يتعلق بهذا الموضوع، فإننا نكون قد توصلنا مسبقاً من خلال العقل وحده إلى التأكد من أننا سنجد الإنسان الواقعي، وبالتالي المحدود، إما في حالة توتر أو في حالة انفراج، وذلك بحسب ما سيكون عليه من إحدى الحالتين؛ إما أن يكون انسجام كيانه في حالة اضطراب ناجم عن الفعل الأحادي لهذه القوة أو تلك، أو أن تنشأ وحدة طبيعته من خلال تراخٍ يطرأ على كل من قواه الحسية وقواه الروحية. هذان النوعان المتناقضانْ من الحدود سيتم إلغاؤهما عن طريق الجمال الذي يعيد الانسجام للإنسان المتوتر والقوة للإنسان المتراخي، كما سنبيّن الآن، وهكذا ينتقل، وفقاً لطبيعته، بكل حالة محدودة إلى حالة مطلقة ويجعل من الإنسان كلّية موحّدة ومندمجة في ذاتها.

لا ينفي الجمال في التجربة الواقعية إذاً بأي حال من الأحوال الفكرة التي كوّنّاها عنه في النظر العقلي، عدا أن هذه الأخيرة تكون أقل حرية هنا مما تكون عليه هناك، ذلك أنه يحق لنا في النظر العقلي أن ننزلها داخل المفهوم الخالص للإنسانية. يجد الفن في الإنسان، على النحو الذي صاغته عليه التجربة الواقعية، مادة فاسدة وغير طيّعة تنزع عنه الكثير من عناصر كماله *المثالي*، بما يعادل ما تدسّه فيه من مكوناتها *الخاصة*. لذلك سيبدو الجمال في الواقع دوماً كفصيلة غريبة ومحدودة، لا كنوع مستقل ومكتمل؛ سيرى نفسه يفقد من حريته وتنوعه داخل الأنفس المتوترة، ومن قوته المنشّطة لدى الأنفس المرتخية. غير أننا، نحن الذين أصبحنا مستأنسين لطابعه الحقيقي، لن ندع أنفسنا نقع في البلبلة بسبب هذه الظاهرة المتناقضة. وسيكون موقفنا أبعد ما يكون عن

موقف الجمهور الواسع من أصحاب الأحكام الذين ينطلقون من تجارب منعزلة ليحددوا مفهومه ويجعلوه مسئولا عن النواقص التي تظهر على الإنسان تحت مفعوله، بل إننا ندرك جيداً أن الإنسان هو الذي يعكس عليه نواقصه الخاصة، وهو الذي يجعل بصفة مستمرة من حدوده الذاتية عائقاً أمام كمال الجمال ويحط من مثاله المطلق باختزاله في شكليْن محدوديْن لحضوره الظاهري.

قلنا إن الجمال المهدّئ جُعل للنفس المتوتّرة، والمنشّطَ للنفس المرتخية. إلا أنني أقول إن الإنسان يكون متوتراً عندما يجد نفسه تحت ضغط الأحاسيس (تحت سلطة غريزة المادة وحدها) تماماً مثلما يكون واقعاً تحت ضغط الأفكار (تحت السيطرة الحصرية لغريزة التصوّر). وكل سيطرة حصريّة لإحدى الغريزتين الأساسيتين تمثل بالنسبة له حالة إكراهٍ وعنفٍ؛ ولا يستقيم وجودٌ للحرية لديه إلا ضمن تفاعل طبيعتيْه. وبالتالي فإن إنساناً واقعاً تحت سيطرة الأحاسيس وحدها، أي الإنسان المتوتّر حسيّاً، سيجد في الصورة ما يدخل عليه الانفراجَ ويحرّره؛ ومن كان تحت سيطرة القوانين، أي الإنسان المتوتر نفسانيّا، ستكون المادة هي التي تدخل عليه الانفراج وتحرره. ولكي يتمكن الجمال المهدّئ من تأدية هذه الوظيفة المزدوجة سيكون عليه أن يظهر في هيأتين مختلفتين: سيعمل *أولاً* كصورة هادئة، على تليين الحياة المتوحّشة ويهيء طريق المرور من الأحاسيس إلى الأفكار؛ *ثانياً*، وكصورة حيّة، سيمدّ الشكل المجرّد بقوة مادية، يعود بالمفهوم إلى المعايَنة وبالقانون إلى الإحساس. في الحالة الأولى يؤدي الجمال خدمة للإنسان الطبيعي، وفي الحالة الثانية للإنسان المصطنَع. لكن، ولأنه في كلا الحالتين لا يتحكم بحرية كاملة في مادته، بل يظل محكوما في ذلك بالمادة التي تقدمها له إما الطبيعة أو الاصطناع المنافي للطبيعة، فإنه يظل في كلتا الحالتين محتفظا

بآثار من منبعه الأصلي، ويمضي أكثر نحو الاستلاب في الحياة المادية في الحالة الأولى، ونحو الاستلاب في الصورة المحض في الحالة الثانية.

ولكي نكوّن لأنفسنا فكرة عن الطريقة التي يستطيع بها الفن أن يصبح وسيلة لإلغاء هذا التوتر المزدوج، سيكون علينا أن نتقصى أصوله داخل النفس الإنسانية. فلتتفضلوا بالبقاء معنا برهة إضافية من الزمن في مجال هذا النظر العقلي كي نغادره بعدها نهائيا ونتقدم بخطى أكثر ثباتا داخل حقل التجربة.

الرسالة الثامنة عشر:

عن طريق الجمال يتم استدراج الإنسان الحسي نحو الصورة والفكر؛ وعن طريق الجمال تتم العودة بالإنسان العقلاني إلى المادة وإلى العالم الحسّي.

يبدو أنه بإمكاننا أن نستنتج من هذه المعاينة أنّه لا بد أن تكون هناك ***حالة وسطى*** بين المادة والصورة، وبين التقبّل السلبيّ والفعل، وأن الجمال هو الذي يضعنا داخل هذه الحالة الوسطيّة. وهذا هو ما يذهب إليه أغلب الناس بمجرد أن يشرعوا في التفكير في تأثيرات الفن، وكل التجارب تشير بدورها إلى ذلك. لكن، من ناحية ثانية، ليس هناك ماهو أكثر اضطراباً وتناقضاً من هذه الفكرة، ذلك أن المسافة بين المادة والصورة، وبين التقبّل السلبي والفعل، وبين الإحساس والتفكير ***لامتناهية***، وليس هناك بالتالي من شيء بإمكانه أن يتوسّطها. كيف سنرفع إذاً هذا التناقض؟ فالجمال يصل بين الحالتين المتناقضتين للإحساس والتفكير، ومع ذلك ليس هناك من وسط بينهما؛ هذا متأتٍّ عن التجربة، وذاك يستمد وثوقه مباشرة من العقل.

هذه هي النقطة التي يفضي إليها بالنهاية مجمل الإشكال الذي يطرحه الجمال، وإذا ما توفّقنا في حل هذا الإشكال بصفة مُرضية، فسنكون قد أمسكنا في اللحظة نفسها بالخيط الذي سيقودنا عبر متاهة المسألة الجمالية.

لكننا نجد أنفسنا أمام عمليتين مختلفتين تمام الاختلاف سيكون عليهما أن تتعاضدا وتسند إحداهما الأخرى في هذا البحث الذي نريد القيام به. قلنا إن الجمال يصل بين حالتين *متناقضتين* لا يمكنهما أن يتّحدا أبداً. من هذا التناقض سيكون علينا أن ننطلق؛ علينا أن نمسك به ونعرفه في كامل صفائه وصرامته كي نتوصل إلى الفصل بأعلى قدر من الدقة بين هاتين الحالتين؛ وإلا فإننا سنخلط ولا نربط بينهما. ونقول ثانياإن الفن ***يوحّد*** هاتين الحالتين المتناقضتين، ويرفع بالتالي التناقض. لكن، وبما أن هاتين الحالتين تظلان متناقضتين إلى الأبد، وبالتالي فهما غير قابلتين للوحدة إلا بإلغائهما. تكون مهمتنا الثانية إذاً أن نجعل وحدتهما كاملة، وأن ننجزها على نحو نقيّ وكليّ يجعل كلا الحالتين تضمحلان كليّاً داخل حالة ثالثة ولا يتبقى في الكليّة الجديدة التي سيكونانها أي أثر عن انقسامهما؛ وإلا فإنّنا نفرّق، لكنّنا لا نوحّد. كل الخلافات التي كانت تدور على مر العصور بين الفلاسفة وما زالت قائمة في جزء منها إلى الآن حول مفهوم الجمال، كان مأتاها إما من أن عملية التقصّي لم تنجز انطلاقاً من تفرقة صارمة بما فيه الكفاية، أو أنها لم تمض حتى بلوغ وحدة خالصة وكليّة. والفلاسفة الذين اتخذوا أثناء التفكير في هذا الموضوع من ***إحساسهم*** دليلاً يثقون فيه ثقة عمياء، لا يمكنهم أن يتوصلوا إلى ضبط أي ***مفهوم*** عن الجمال، لأنهم لا يميّزون في كليّة الانطباع الحسي أيّاً من عناصره المنفصلة. أما الآخرون الذين

يتخذون من الفهم وحده دليلاً لهم فلن يتوصلوا أبداً إلى مفهوم عن **الجمال**، لأنهم لا يرون في الكليّة إلا أجزاء منفصلة وتظل الروح والمادة، حتى في وحدتهما الأكثر كمالاً منفصلتيْن بصفة دائمة في نظرهم. يخشى الصنف الأول منهم أن يلغوا الحرية ***ديناميكيا***، أي كقوة محرِّكة، إذا ما كان عليهم أن يفصلوا ما هو متّحد في الإحساس؛ ويخشى الصنف الثاني أن يلغي الجمال منطقياً، أي كمفهوم، إذا ما تمثلوا بالفهم كشيء موحَّد ما هو منفصل في نظر العقل. هؤلاء يريدون تفكُّرَ الجمال وفقاً لما يكون عليه في فعله، والآخرون يريدون أن يدعوه يفعل على النحو الذي يفكَّر به فيه. وكلاهما لا يمكنهما إلا أن يخطئا إصابة الحقيقة؛ هؤلاء لأنهم يحاكون الطبيعة اللامتناهية بواسطة طاقة تفكيرهم المحدودة، والآخرون لأنهم يريدون وضع حدود للطبيعة اللامتناهية وفقاً لقوانين تفكيرهم. يخشى الصنف الأول منهم أن يؤدي التحليل الصارم إلى تجريد الجمال من حريته، بينما يخشى الآخرون أن تؤدي وحدة مفرطة في الجسارة إلى إدخال الخلل على دقة مفهومه. لكن أهل الصنف الأول لا يأخذون في الاعتبار أن الحرية التي يجعلونها مكوّنة لماهية الجمال، وهم محقون في ذلك تماما، لا تعني غياب القوانين، بل تناغم القوانين، وأنها ضرورة داخلية قصوى، وليست محض اعتباط؛ ويغفل أهل الصنف الثاني أن الدقة الصارمة التي يطلبونها من الجمال، عن حق أيضاً، لا تقوم على أساس ***إقصاء بعض الحقائق***، بل على ***مطلق احتضانها جميعها***، وأنها بالتالي ليست تحديدا، بل مدى لا متناهٍ.

سيكون بوسعنا أن نتفادى العقبات التي اصطدم بها الصنفان من الفلاسفة إذا انطلقنا من عنصري الفن اللذيْن يظهران منفصلين أمام

الفهم، لكن كي نرتقي بعدها إلى مستوى الوحدة الجمالية الخالصة التي تجعله يفعل في الإحساس، وداخلها تضمحل تماماً كلا الحالتين المذكورتين آنفاً[(١)]

الرسالة الواحدة والعشرون:

هناك، كما ذكرت في مستهل رسالة سابقة[(٢)]، حالة مزدوجة لقابلية التحديد وحالة مزدوجة للتحديد *Bestimmung*، والآن يمكنني أن أوضّح هذه المقولة.

تكون النفس قابلة للتحديد طالما تظل غير محدَّدة؛ لكنها تكون قابلة

---

(١) لاشك أن القارئ المنتبه قد لاحظ من خلال المقارنة التي قمنا بها آنفا أن: الإستطيقيين *الحسيّين* الذين يمنحون أكثر أهمية لشهادة الحواس من النظر العقلي ليسوا *في الواقع* أكثر بعدا عن الحقيقة من خصومهم؛ لكنهم لا يستطيعون منافسة هؤلاء فيما يتعلق بدقة الفهم؛ وهذه علاقة بين الطبيعة والعلم غالباً ما تعترضنا. إن الطبيعة (الحس) تجمع حيثما وُجدت؛ والفهم يفرّق في كل موضع، لكن العقل يوحد من جديد؛ لذلك يكون الإنسان، قبل أن يشرع في التفلسف، أقرب إلى الحقيقة من الفيلسوف الذي لم يأت إلى نهاية بحثه عبر استنفاد سياق كل المقولات. يمكننا إذاً، ودون مزيد تمحيص وتدقيق أن نعتبر كل تفكير فلسفي خاطئا إذا ما جاءت خلاصاته غير مقبولة من طرف الحس المشترك*؛ لكن سيحق لنا أيضاً أن نعتبره مشبوها، إن جاء في شكله ومنهجه موافقا للحس العمومي. من خلال الملاحظة الأخيرة يمكن لكل كاتب أن يجد لنفسه سلوانا لكونه، وخلافا لما يمكن أن ينتظره بعض القراء، لا يسوق مطارحاته واستقراءاته الفلسفية مثل محادثة بالقرب من الموقد. ومن خلال الملاحظة الأولى سيحق لنا أن نفرض الصمت على كل من يريد أن يؤسس أنظمة جديدة على حساب الحس المشترك للناس. (المؤلف).

* انظر كنط، «نقد ملكة الحكم» القسم الأول: نقد ملكة الحكم الإستطيقية، المبحث الأول، اللحظة الرابعة عن حكم الذوق (الفقرات ٢١، ٢٢، ٤٠) ـ المترجم ـ

(٢) الرسالة التاسعة عشر، إحدى الرسائل التي أسقطناها من الترجمة.

للتحديد أيضاً طالما تظل لا تخضع لنوع واحد فقط من التحديد، أي عندما لا تكون محدودة في قدرتها على تحديد نفسها بنفسها. لا تتعدى الحالة الأولى كونَها عدم تحدُّد (أي ليست لها حدود لأنها خالية من كل واقع)؛ أما الثانية فهي قابليّة تحدّد إستيطيقية (ليست لها حدود لأنها تجمع في داخلها مجمل الواقع).

تكون النفس محددة لمجرد أن تكون خاضعة لحدود؛ لكنها تكون محدَّدة أيضاً، عندما تضع حدوداً لنفسها بفضل قواها المطلقة الخاصة. تجد نفسها في الحالة الأولى عندما ينتابها إحساس ما، وفي الحالة الثانية عندما تفكّر. يكون الفكر إذاً في ما يتصل بالتحديد ما تكونه الحالة الإستيطيقية في ما يتصل بقابلية التحديد ؛ يكون الأول تحديداً صادراً عن قوة داخلية لامتناهية، ويكون الثاني نفياً نابعاً عن امتلاء داخلي لامتناهٍ. هكذا يكون للإحساس والتفكير نقطة التقاء وحيدة، وتتمثل في كونهما حالتين تكون النفس فيهما محدّدة، ويكون الإنسان فيهما ـ فرداً كان أم شخصاً ـ ، بصفة حصرية، شيئاً ما مستقلا عن أي شيء آخر؛ وفي ماعدا ذلك يكون الإحساس والفكر متباعديْن إلى ما لا نهاية. وعلى غرار هذا تلتقي قابلية التحدّد الإستيطيقية مع عدم التحديد في خاصية مشتركة تتمثل في كونهما لا تقبلان كلاهما بأي وجود محدَّد، في حين تكونان في كل ما عدا ذلك مختلفتيْن اختلافاً كليّاً. وبالتالي، إذا تراءت لنا الحالة الثانية، عدم التحدّد بسبب غياب كلّ تحديد في هيأة ***مدى لامتناه من الفراغ***، فلا بد أن ننظر إلى حرية التحدد الإستيطيقية، بما هي النقيض الحقيقي لها، ***كمدى لامتناه من الامتلاء***: تصور مطابق على نحو صارم ودقيق لما توصلت إليه بحوثنا السابقة من نتائج.

في الحالة الإستيطيقية يكون الإنسان إذاً ***فراغا*** إذا ما أولينا اهتمامنا إلى هذه النتيجة المنفصلة أو تلك، وليس إلى مجمل ملكاته، وتناولنا

كل حالة خاصة لغياب التحديد منعزلة عن المجمل. ولا يسعنا تبعاً لهذا، ومن هذا المنطلق، إلا أن نعترف بالحق الكامل لأولئك الذين يقرّرون أن الجمال وما يحدثه من تأثير في النفس، منظوراً إليهما من جهة أهميتهما بالنسبة ***للمعرفة وللطبع***، شيء عقيم وغير ذي فائدة. إنهم محقون تماماً في ذلك لأن الجمال لا يسفر عن أية نتيجة للعقل كما للإرادة ولا يحقق أية غاية بعينها، عقلانية كانت أم أخلاقية؛ وهو غير قادر على اكتشاف حقيقة واحدة، وعلى مساعدتنا على القيام بواجب واحد؛ وفي *كلمة واحدة* لا يملك القدرة على تكوين الطبع وإنارة العقل. فالثقافة الإستيطيقية تدع إذاً القيمة الشخصية لإنسان ما وكرامته غير محدّدتيْن بالمرّة، بما أن هذه الأخيرة لا تستطيع أن تتحدّد إلا به، وتكون النتيجة الوحيدة التي تم التوصل إليها هي أن يكون بإمكان الإنسان، *وفقاً لطبيعته*، أن يفعل من نفسه ما يشاء، ـ وأنه قد استعاد كليا الحرية في أن يكون ما ينبغي عليه أن يكون.

تكون هناك إذاً نتيجة هائلة قد تم التوصل إليها. ذلك أننا إذا ما تذكرنا أن الإكراه الحصري الذي تمارسه الطبيعة على الإنسان بواسطة الإحساس، وإملاءات العقل الحصريّة التي يمارسها عليه بواسطة التفكير قد سلبته بالضبط تلك الحرية، ولا يسعنا إذاً إلا أن نعتبر أن تلك المقدرة التي أعيدت إليه داخل الحالة الإستيطيقية هي أرقى هبة من بين كل الهبات، وأنها الهبة الإنسانيّة بامتياز. من المؤكد أن الإنسان يكون حائزا بالفطرة على هذه الإنسانية، قبل أن يكون قد عرف أيّاً من حالات التحديد الممكنة، لكنه يفقدها في الفعل مع كلٍّ من حالات التحديد التي يمر بها، وسيكون عليه في كل مرة يريد أن يمر فيها إلى حالة مخالفة أن يستردها من خلال الحياة الاستيطيقية.

وسيكون لا من المسموح به مجازاً فحسب، بل من الصحيح فلسفيّاً

أن نسمي الجمال خالِقنا الثاني. أما أن ينحصر الأمر في أنه يمنحنا فقط إمكانية بلوغ الإنسانية ويدع البقية لإرادتنا الحرة كي تقرر إلى أي مدى نريد فعلا أن نحقق ذلك، فإنه بذلك بالذات يكون مشابها للطبيعة خالقتنا الأولى، التي لم تمنحنا هي أيضاً أكثر من المقدرة على أن إنجاز إنسانيتنا، تاركة أمر طريقة استعمالنا لتلك المقدرة إلى قرار إرادتنا.

الرسالة الثانية والعشرون:

إذا ما كان علينا أن نعتبر الحالة الإستيطيقة، من وجهة ما ***كحالة فراغ***، أي إن نحن ركزنا اهتمامنا على تأثيرات منفصلة ومحدَّدة، فإنه بالإمكان اعتبارها من وجهة نظر أخرى حالة امتلاء بواقعية من الصنف الأرقى، وذلك إذا ما أولينا اهتمامنا إلى غياب كل الحدود وإلى مجموع الطاقات التي تشتغل معاً داخلها. وبالتالي لن يكون بوسعنا عندها أن نرى خطأً في رأي أولئك الذين يعتبرون الحالة الإستيطيقية هي الأكثر ثراء وفائدة بالنسبة للمعرفة والأخلاق. فهؤلاء محقون تماما، ذلك أن حالة نفسية تحتوي الكيان الإنساني في كليته، لا بد أن تحتضن بالضرورة أيضاً كل ظهور منفصل لهذا الكيان؛ وأن حالةً نفسيةً تُحرّر مجمل الطبيعة الإنسانية من كل الحدود لابد أن تحرر أيضاً كل الظهورات المنفصلة لتلك الكليّة. ولكونها بالضبط لا تمنح حمايتها لأيّة وظيفة بعينها من وظائف الإنسانية، فإن الحالة الإستيطيقية تكون ملائمة لها كلها دون تمييز ولا تمنح امتيازا وتبجيلاً لأيّ منها لسبب بسيط وهو أنها أساسُ إمكانِها جميعِها دون استثناء. كل ممارسة خارج الحالة الإستطيقية تمنح النفس مقدرة خاصة محددة، لكنها تفرض عليها في المقابل حدوداً بعينها؛ وحدها ممارسة الملكة الإستيطيقية هي التي تقود نحو اللامحدود. فكل حالة جديدة نبلغها تحيلنا على حالة سابقة وتطلب

أن يتم انحلالها في حالة لاحقة؛ وحدها الحالة الإستيطيقية تكوّن كلاً في ذاتها، لأن كل شروط نشأتها واستمراريتها كائنة فيها. هناك فقط نشعر كما لو أننا انتُزعنا من قبضة الزمن، وتتجلى إنسانيتنا على قدر من الصفاء *والاكتمال* كما لو أنها ظلت في مأمن من الإصابة بأي شرخ من قبل مفاعيل القوى الخارجية.

إن كل ما يروق لحواسنا في الأحاسيس المباشرة يجعل نفسنا الهشة والطيّعة تنفتح على كل الانطباعات، لكنه يجعلنا، وبنفس المقدار، أقل قدرة على تحمّل الجهد. وكل ما يجعل قوانا الذهنية في حالة من التوتر ويدعوها إلى تمثّل مفاهيم مجردة، يمتّن عقلنا ويهيؤه لكل أنواع المقاومة، لكنه يصلّبه أيضاً بنفس الدرجة ويضعف من قدرتنا على التقبل بقدر ما يمكننا من اكتساب مزيد من الاستقلالية. لذلك بالذات تفضي بنا هذه الحالة مثل تلك حتماً إلى الانهاك، لأن المادة لا تستطيع أن تتخلى لمدة طويلة من الزمن عن القوّة المكوِّنة، كما أن القوة لا تستطيع أن تستغني عن مادّة للتكوين. أما إذا ما أسلمنا أنفسنا إلى متعة الجمال الحق، فإننا نكون في تلك اللحظة أسياداً بنفس الدرجة على قوانا المتقبّلة وقوانا الفاعلة، ونبذل أنفسنا بنفس السهولة للأشياء الجدية كما للعب، للراحة كما للنشاط، للاستسلام كما للمقاومة، للتفكير المجرّد كما للحدس.

هذه الدرجة العليا من الأريحية والحرية العقلية مقترنة مع القوة والمقدرة هي الحالة التي يتركنا فيها عمل فني حقيقي، وهي مِحكّ الجودة الفنية الذي لا يوجد محك أكثر وثوقاً منه. أما إذا ما وجدنا أنفسنا بعد متعة من هذا النوع نميل بالأحرى إلى نوع بعينه من الإحساس أو من الفعل، بينما نكون بالمقابل في حالة من عدم الاستعداد ومن إحساس بالإكراه تجاه نوع آخر، فإن ذلك هو الدليل

القاطع على أننا لم نشعر بتأثير إستطيقي خالص، سواء كان السبب في ذلك مرتبطاً بالموضوع الفني أو بحساسيتنا، أو (كما هو الحال غالبا) بكليهما معا.

وبما أن الواقع لا يمنحنا أي مثال عن تأثير إستطيقي خالص (لأن الإنسان لا يستطيع أن يتخلص البتة من التبعية لشتى القوى)، فإن الجودة الراقية لعمل فني لا يمكن أن تتمثل إلا في الحجم الأقصى لاقترابه من مثال النقاء الإستطيقي؛ لكن أيّاً كانت درجة الحرية التي يمكن لعمل فني أن يرتقي إليها، فإننا سنظل مع ذلك نغادره دوماً ونحن في حالة نفسية بعينها وبميل إلى اتجاه محدّد. وبقدر ما تكون الحالة النفسية أكثر عمومية والاتجاه أقل انحصاراً في هذا التأثير الذي يحدثه على مزاجنا نوع معيّن من الفن، وأثر فني بعينه من نتاج هذا النوع، بقدر ما يكون بوسعنا أن نؤكد سموّ هذا النوع والجودة العالية لذلك الأثر. يمكننا أن نجرّب هذا الأمر من خلال اختبار أعمال من مختلف الأصناف الفنية. فنحن عادة ما نخرج من مقطوعة موسيقية جميلة بإحساس نشِط، ومن قصيدة شعرية جميلة بمخيّلة غدت أكثر توثّبا، ومن معاينة لوحة فنية أو عمارة بفهم أكثر يقظة؛ لكنه سيكون من غير المناسب، وفي غير محله أن نُدعى مثلاً إلى تفكير مجرّد مباشرة بعد متعة موسيقية كبرى، وأن يُنتظر منا القيام بمهمة دقيقة من مهام الحياة اليومية مباشرة بعد متعة شعرية راقية، وأن يحاول أحد إثارة مخيّلتنا ومباغتة أحاسيسنا مباشرة بعد تأملنا للوحات فنية ومعالم معمارية جميلة. والسبب هو أن الموسيقى بما فيها أكثرها روحانيّة تظل، بحكم *مادتها* ذات علاقة حميمة بالحواس أكثر مما تتحمله الحرية الإستطيقية الحقيقية؛ ولأن أجود قصيدة شعرية تظل رغم كل شيء مشاركة دوماً في اللعبة الاعتباطية والصدفويّة *لوسيطها*، الذي هو الخيال، بقسط أوفر

مما تسمح به الضرورة الداخلية للجمال الحقيقي؛ ولأن الأثر التشكيلي الأرقى جودة، بل ربما يكون هذا الأخير بالذات أكثر من أي نوع آخر، واقعاً على تخوم العلم الصارم *من خلال دقته المفهومية*. وفي الحين الذي يبلغ فيه أثر فني درجة عليا من الجودة تشرع تلك العلاقات الحميمة الخاصة في الاضمحلال، وتكون النتيجة الطبيعية والضرورية لاكتمال مختلف الفنون أنها تغدو في *ما تمارسه من تأثير على النفس*، ودون أن يطرأ أي تغيير على حدودها الموضوعية، أكثر فأكثر تشابها مع بعضها البعض. ويكون على الموسيقى وهي تدرك سموّها الأقصى، أن تتحوّل إلى صورة، وأن تؤثر فينا بتلك القوة الهادئة للفن العتيق؛ ويكون على الفنون التشكيلية أن تتحول وهي تبلغ ذروة اكتمالها إلى موسيقى وتغدو مؤثّرة بحضورها الحسي المباشر؛ ويكون على الشعر وهو يبلغ نقطة تطوره الأكثر كمالاً أن يأخذنا بنفس القوة التي تأخذنا بها الموسيقى، لكن سيكون عليه أيضاً أن يحيطنا بحالة من الوضوح الهادئ، على غرار الفنون التشكيلية. ويتجلى اكتمال الأسلوب في كل فن من خلال قدرته على زحزحة الحدود الخاصة بكل نوع دون أن يكون قد ألغى مميزاته الخصوصية، وباستعمال حكيم لخصوصية كل فن، يمنحه طابعاً أكثر شموليّة. ويكون على الفنان بالتالي، لا أن يتجاوز الحدود المقترنة بالطابع الخصوصي لفنه فقط، بل كذلك تلك المتصلة بنوعية الموضوع الذي يعالجه. ففي عمل فني جميل حقاً لا يكون المحتوى، بل الشكل هو المحدِّد؛ ذلك أن الشكل هو الذي يمارس تأثيراً على مجمل كيان الإنسان، بينما لا يمارس المحتوى تأثيراً إلا على قوى محدّدة منفصلة. فمهما كان عليه المحتوى من سموّ وشمول، يظل يمارس دوماً تأثيراً منحصراً على العقل، والشكل وحده هو الذي يضمن لنا حرية إستيطيقية حقيقية. يتمثل السر الحقيقي للفنان العظيم إذاً في أنه

يبدّد المادة (المحتوى) بواسطة الشكل؛ ومهما كانت المادة مهيبة في حد ذاتها ومفرطة الطموح ومغرية، ومهما كان نزوعها واثقاً إلى فرض سلطتها من خلال تأثيرها، أو مهما كان ميل المعايِن إلى الالتحام بها مباشرة، فإن الفن الذي سيكون أكثر ظَفَراً هو ذلك الذي يدحر تلك المادة ويفرض سيادته عليها. ينبغي أن تظل نفس المشاهد والمستمع محافظة على حريتها كاملة غير مشوبة؛ ينبغي عليها أن تكون وهي تبتعد عن دائرة الفعل السحري للفنان صافية وكاملة كما لو كانت طالعة من بين يدي خالقها. ينبغي أن يكون تعاملنا مع الموضوع الأكثر خفة وطيشاً على نحو يجعلنا نكون، حالما نتركه، على استعداد للمرور إلى الجدية الأكثر صرامة. كما ينبغي علينا أن نتعامل أيضاً مع المادة الأكثر جدية على النحو الذي يجعلنا نظل محافظين على قدرتنا على مقايضتها مباشرة بأكثر أنواع اللعب خفّة. لا يمكن أن يُعترض علينا بوجود فنون لإثارة الانفعال من نوع التراجيديا؛ ذلك أن هذه ليست في المقام الأول فنونا تامة الحرية، فهي مسخّرة لغاية بعينها (لغاية التأثير). وعلاوة على ذلك، لا يمكن أن يوجد خبير بالفن بإمكانه أن ينفي أن أعمالاً من هذا الصنف لا تكون أكثر كمالاً إلا إذا سعت، حتى وهي في ذروة إعصار الانفعال، إلى حفظ حريّة الروح. هناك فعلا فنّ جميل للانفعال، أما القول بوجود فنّ انفعالي جميل فهو ضرب من التناقض، ذلك أن التأثير الضروري للجمال هو تحرير الإنسان من الانفعالات. ولا يقل عنه تناقضاً مفهوم الفنّ التعليمي (التربوي) أو المصلح (الأخلاقي)؛ فلا شيء يمكنه أن يكون منافيا لمفهوم الجمال أكثر من فكرة إملاء اتجاه محدّد على النفس.

لكن لن يكون ذلك حجة ضد عمل فني أنه يفتقر إلى الشكل، إذا ما اتفق أن أحدث تأثيراً من خلال محتواه فقط؛ بل يمكن أن يكون هذا

غالباً حجة على افتقار إلى الشكل لدى من يصدر عنه هذا الحكم. فإذا كان هذا الأخير إما مفرطاً في التوتر، أو مفرطاً في الفتور، أو إذا ما كان يُتَقَبَّل إما بالعقل وحده، أو بحواسه فقط، فإنه لن يكون بوسعه أمام الكلّ الأكثر اكتمالاً إلا التعلق بالأجزاء، وأمام الشكل الأكثر جمالاً إلا أن يظل حبيس الاهتمام بالمادة. ولكونه لا يتقبّل غير *العنصر* الفجّ، فسيكون عليه أن يدمّر التنظيم الجمالي للعمل الفني أولاً كي يجد متعة فيه، وأن يعمل بكل تفان على اجتثاث العنصر الجزئي الذي بذل الفنان المقتدر الأصيل براعة فنيّة واسعة من أجل إدماجه وتغييبه داخل تناغم الكلّ. فمبتغى اهتمام من يصدر ذاك الحكم بالعمل يكون بكل بساطة إما أخلاقيّا أو ماديّا، وليس ما ينبغي عليه حقّاً أن يكون، أي جماليّا. إن قرّاء من هذا النوع يتفاعلون مع شعر جديّ أو حماسيّ تفاعلهم مع خطبة وعظيّة، ومع شعر ساذج أو مسلٍّ مثل شراب مُسكر. وإذا ما كانوا على درجة من انعدام الذوق كي يطالبوا مسرحية تراجيدية أو قصيدة ملحميّة، وإن كانت هذه الأخيرة من نوع سير الملاحم النبوية، بأن تكون وسيلة لرفع معنوياتهم، فإنهم لن يترددوا في التشنيع بشعر من نوع أشعار أناكريون Anacréon وكاتول Catulle.

الرسالة الثالثة والعشرون:

أعود الآن للمسك بالخيط الرابط لبحثي، الذي لم أقطعه إلا لكي أمر من المبادئ التي طرحتها إلى تطبيقها على الممارسة الفنية والحكم على أعمالها.

لا يتم المرور من حالة التقبل السلبي للإحساس إلى الحالة النشطة للتفكير إلا عبر وسيط الحرية الإستيطيقية. ولئن لم يكن لهذه الأخيرة من سلطة لا على آرائنا ولا على حالاتنا المعنوية، ويدع تبعاً لذلك

مسألة قيمتنا العقلية والمعنوية في وضعها الإشكاليّ، فإنه يظل مع ذلك الشرط الأساسي الذي يمكننا بواسطته وحده أن نتوصل إلى رأي ونبلغ حالة نفسية. وباختصار: ليست هناك طريق لكي نجعل من إنسان حساس إنساناً عاقلا سوى أن نجعل منه أولاً إنساناً إستطيتيقياً.

لكن، يمكنكم أن تعترضوا عليّ: هل هذا الوسيط ضروري حقّا؟ ألا ينبغي أن تكون الحقيقة والواجب قادرين لنفسهما وبنفسهما على العثور على طريقهما إلى الإنسان الحسّي؟ سيكون علي أن أجيب عن هذا الاعتراض كالآتي: إنهما لا يستطيعان، بل، وإضافة إلى ذلك، لا ينبغي عليهما أن يكونا مدينيْن بقوتهما المحدّدة لشيء خارج عنهما، وليس هناك ما يمكن أن يناقض مقولاتي السابقة مثل إمكانية أن تكون لها نيّة في مساندة رأي معاكس لهذا. لقد أثبتنا بوضوح أن الجمال لا يمكن أن يتمخّض عن نتيجة نفعية للعقل، ولا للإرادة، وأنه لا يتدخل لا في نشاط التفكير ولا في القرار الإرادي، بل يمكّنهما فقط من مقدرة على ذلك دون أن يكون له من قرار البتة في الاستخدام العملي لتلك المقدرة. هنا تنتفي كل مساعدة خارجية، وتكون الصورة المنطقية المحض، أي المفهوم، هي التي تخاطب العقل مباشرة، والصورة الأخلاقية المحض، أي القانون، هي التي تخاطب الإرادة مباشرة.

لكن، ولكي تكون الصورة قادرة أصلاً على ذلك، ولكي تكون هناك صورة محض لدى الإنسان الحسي، فإنه لابد، وهذا هو ما أؤكده، أن يصبح ذلك ممكناً عن طريق الحالة الإستيطيقية للنفس أولا. فالحقيقة ليست شيئاً يمكنه على غرار الواقع أو الوجود الحسي أن يكون معطى من الخارج؛ إنها شيء يتأتى عن القوة المفكرة في استقلاليتها وحريتها، وهذه الاستقلالية وهذه الحرية هما بالضبط ما نفتقده لدى الإنسان الحسي. فالإنسان الحسي محدَّد فيزيائيا في أصله، ولم يعد له

بالتالي من حريّة في قابليّة التحديد: وقابلية التحديد المفقودة هذه هي أول ما ينبغي عليه حتماً استرداده قبل أن يستقيم له تغيير التحديد السلبي (أي المتقبَّل) بتحديد إيجابي (فاعل). غير أنه لا يمكنه استردادها إلا بإحدى طريقتين، إما أن يكف عن أن يكون في وضع التحديد المتقبّل الذي يجد نفسه فيه، أو أن يكون ***حاملا في داخله لحالة التحديد الإيجابي***، التي يمكنه العودة إليها. أما إذا ما كف فقط عن أن يكون في حالة التحديد المتقبّل، فإنه سيفقد في الآن نفسه إمكانية المرور إلى التحديد الفاعل، لأن الفكرة تحتاج إلى جسم، والصورة لا يمكنها أن تتحقق إلا داخل المادة. ينبغي عليه إذاً أن يكون منطوياً على صورة حاصلة فيه، وأن يكون محدّداً سلبياً وإيجابياً في نفس الوقت، أي أنه سيكون عليه أن يصبح إنساناً إستيطيقياً.

من خلال الحالة الإستيطيقية تمتد استقلالية العقل إلى المجال الحسّي، ويَحدث شرخٌ على سلطة الحس داخل حدودها الخاصة، ويكون الإنسان الفزيائي قد بلغ قدراً من النبالة كي يغدو بإمكان الإنسان العقلي أن ينشأ ويتطور من خلاله وفقاً لقوانين الحرية. على إثرها يغدو المرور من الحالة الإستيطيقية إلى الحالة المنطقية (من الجمال إلى الحقيقة والواجب) سهلا للغاية، أسهل من المرور من الحالة الفيزيائية إلى الحالة الإستيطيقية (من مجرد الحياة الذاهلة إلى الصورة). يمكن للإنسان أن ينجز هذا المرور بمحض حريته، لأنه سيكون عليه فقط أن يطرح عن نفسه، لا أن يضيف، وأن يجزّئ طبيعته، لا أن يوسّعها؛ وسيكون بوسع الإنسان في الحالة الإستيطيقية أن يصدر أحكاما وينجز أعمالاً مطلقة الصلوحية. أما مرور الإنسان من المادة البدائية إلى الجمال الذي سيدشن في داخله نشاطاً جديداً وغريباً عنه كل الغرابة، فلا بد له من تدخل الطبيعة لكي تسهله عليه، لأن إرادته ليست سيّدة على حالة

هي التي تمنح الإرادةَ نفسها شرطَ وجودها. ولكي نقود الإنسان الإستيطيقي إلى الفهم السليم والأحاسيس النبيلة، يكفي أن نهيء له فرصًا مهمة لذلك؛ ولكي نبلغ نفس الغاية مع الإنسان الحسي، لابد أن نبدأ بتغيير طبيعته. فمع الأول لا نحتاج غالباً إلى أكثر من تدخل حالة سموّ (وهي أكثر ما يكون له تأثير مباشر على الإرادة) تستثير همّته، كي تجعل منه بطلا وحكيما؛ أما الإنسان الحسي فلا بد أن ننقله أولاً إلى عالم آخر.

إنها إذاً إحدى المهمات الأكثر أهمية للثقافة، أن تجعل الإنسان يخضع وهو في طور مجرد الحياة الفيزيائية إلى سلطة الصورة، وأن يُجعل منه إنساناً إستيطيقياً في كل موضع من المدى الذي تمتد عليه مملكة الجمال، ذلك أنه من خلال الحالة الإستيطيقة فقط، لا من خلال الحالة الفيزيائية، يكون بإمكان الحالة الأخلاقية أن تتطور. وإذا ما أردنا من الإنسان أن يكون في كل حالة منفصلة حائزا على القدرة التي تمكنه من أن يجعل من حكمه وإرادته حكما صالحا لمجمل النوع، وأن يكون بإمكانه أن يجد الطريق إلى الانتقال من كل وجود محدود إلى وجود لا متناه، ومن كل حالة تبعية إلى الاستقلالية والحرية، فسيكون علينا أن نحرص على أن لا يكون في أية لحظة مجرّد فردٍ، مجرّد خاضعٍ لقانون الطبيعة. وإذا ما أردنا له أن يكون قادراً ومؤهلاً للارتقاء بنفسه منَ الدائرة المحدودة للغايات الطبيعية إلى مستوى الغايات العقلية، فسيكون عليه أن يكون قد تدرب ***من داخل حدود الدائرة الأولى*** على العمل من أجل الثانية، وأن يكون قد أنجز حداً معيناً من حرية العقل، أي وفقاً لقوانين الجمال، داخل شرطه الفيزيائي.

إنه بإمكانه بكل تأكيد أن يحقق ذلك دون أن يناقض في شيء غاياته الفيزيائية. فالمتطلبات التي تطرحها عليه الطبيعة تتعلق فقط *بما يفعله*،

وبمحتوى *ما يفعله*؛ أما ما يتعلق *بالطريقة التي يعمل بها*، وبصورة فعله، فليس للأغراض الطبيعية من إملاءات في شأنه. وبالمقابل تكون متطلبات العقل متجهة باهتمام صارم إلى صورة عمله. فبقدر ما يكون ضرورياً بالنسبة لتكيّفه الأخلاقي أن يعرب عن أخلاقية خالصة واستقلالية مطلقة، بقدر ما يكون من غير المهم بالنسبة لتكيّفه الفيزيائي إن كان يتصرف تصرفاً فيزيائياً محضاً، وإن كان متقبّلاً سلبيّاً. تبعاً لهذا سيكون الأمر مرتبطاً إذاً بإرادته إن كان سينجز تكيفه الفيزيائي كمجرد كائن حسي وكقوة طبيعية (أي كقوة لا تفعل إلا على نحو ما تتقبّل)، أو كقوة مطلقة وكائن عقلي في نفس الوقت، ولن يكون هناك من داع أصلاً للتساؤل عن أي من الطريقتين ستكون أكثر توافقاً مع كرامته. بل يمكننا القول إنه بقدر ما يحط من نفسه ويهينها وهو يقوم تحت مفعول الغرائز الحسية بما كان من المفترض أن يقوم به استجابة لدوافع الواجب الخالصة، بقدر ما يشرفه ويسمو به أن يكون طموحه متجهاً نحو الاستقامة والانسجام والحرية اللامحدودة، هناك حيث يكتفي العاميّ بإرضاء رغبة مباحة(١)

---

(١) يعلمنا فيلسوف الأخلاق أننا لا نستطيع البتة أن نفعل أكثر من واجبنا، وهو محق تماماً في ذلك إن كان يفكر فقط في علاقة الأفعال بالقانون الأخلاقي. أما عندما يتعلق الأمر بأفعال ترمي فقط إلى غاية بعينها، فإن *تجاوز تلك الغاية* وبلوغ مجال اللامحسوس (الذي لا يعني شيئاً آخر هنا غير إنجاز المادي في صورة أستيطيقية) يعني *المضي أبعد من الواجب*، لأن الواجب يستطيع فقط أن يقرّر بأن *الإرادة* مقدسة، وليس بأن *الطبيعة* قد اكتست هي الأخرى طابعاً مقدسا. من المؤكد أن الواجب لا يمكن تجاوزه أخلاقيا، لكن يمكن تجاوزه إستيطيقيا، ويسمى هذا السلوك عندها سلوكا نبيلا. ذلك أن في كل ما هو نبيل هناك شيء فائض عن اللزوم بمعنى أن الفعل الذي كان يحتاج إلى قيمة مادية فقط قد غدا حائزا على قيمة صورية حرة أيضاً، أو أنه قد أضاف إلى القيمة الداخلية التي يجب أن يكون حائزا عليها قيمة خارجية ربما كان محتاجا إليها، =

وباختصار: حيث ينبغي أن تسود غريزة التصوّر، أي في مجال الحقيقة والأخلاق لا مكان للمادة هناك، ولا يحق للإحساس أن يكون المحدِّد، أما حيث تسود الغريزة الماديّة؛ في مجال السعادة، فإنه يحق للصورة أن تحضر، ولغريزة اللعب أن تحكم.

يعني إذاً أن الحياة الأخلاقية للإنسان لابد أن تبدأ على أرضية الحياة الفيزيائية المحايدة؛ وهو ما يزال في طور التقبّل السلبي ينبغي أن تبدأ استقلاليته؛ وهو مايزال سجين حدوده الحسية ينبغي أن تبدأ حرية عقله. بدءاً من مرحلة الميول الأولى، عليه أن يشرع في فرض قانون إرادته؛ عليه، إذا ما سمحتم لي العبارة، أن يشن الحرب على المادة داخل حدود تلك المادة نفسها، كي يتفادى أن يخوض الصراع ضد ذلك العدو الشنيع فوق الأرض المقدسة للحرية؛ عليه أن يتعلم كيف ***يشتهي بأكثر نبل***، كي لا يكون في حاجة إلى أن ***يرغب بجلال***. يغدو هذا الأمر متيسّر الانجاز عن طريق الثقافة الإستيطيقية، التي تُخضع لقوانين الجمال

=وهذا ما جعل البعض يخلطون بين الزائد الإستيطيقي وما هو زائد أخلاقيًا، وتحت مفعول الإغراء الذي يمارسه عليهم مظهر الفعل النبيل، أقحموا داخل الأخلاق نفسها إرادة اعتباطية وطابعا عرضيًا بإمكانهما يؤديا إلى إلغائها كليًا.

لا بد أن نفرّق بين ما هو سلوك نبيل وما هو سلوك سام. فالأول يتجاوز الفرض الأخلاقي، لكن الأمر ليس كذلك مع الثاني، مع أننا نبديَ تجاهه احتراما أكبر مما نبديه للأول. إلا أننا نحترمه لا لكونه يتجاوز المفهوم العقلاني لموضوعه (موضوع القانون الأخلاقي)، بل لتجاوزه للمفهوم التجريبي لذاته (معرفتنا لفضل الإرادة وقوة الإرادة). وعلى العكس من ذلك نثمّن سلوكا نبيلا لا لأنه يتجاوز طبيعة الذات التي ينشأ عنها دون أي إكراه، بل لأنه يتجاوز طبيعة موضوعه (الغاية الفيزيائية) ويتوغل داخل العالم العقلي. في الحالة الأولى، يمكننا القول إننا نندهش للانتصار الذي يحققه الموضوع على الإنسان، وفي الحالة الثانية نندهش للقفزة التي يمنحها الإنسان للموضوع. (المؤلف).

أفعالاً لا قوانين طبيعية ولا قوانين عقلية لتقييد الإرادة الإنسانية فيها، وتفتح للإنسان أبواب الحياة الباطنية من خلال الصورة التي تمنحها للحياة الظاهرية.

الرسالة الرابعة والعشرون:

يمكننا إذاً أن نميّز، فيما يتعلق بالفرد كما بالنوع في مجمله، ثلاث لحظات أو درجات للتطور لا بد أن يمرا بها وبحسب ترتيب محدد لكي يُتمّا إنجاز دورة مصيرهما. ويمكن لأسباب متصلة بتأثيرات خارجية أو بالإرادة الحرة للإنسان أن تقلّص هذه المرحلة أو تمطط تلك الأخرى، لكن لا يمكن البتة أن يتم القفز على واحدة منها، كما أنه ليس بيد، لا الطبيعة ولا الإرادة أن تقلب نظام تسلسلها وتتابعها. ففي الحالة الفيزيائية يكون المرء بكل بساطة خاضعاً لقوى الطبيعة، وفي الحالة الإستيطيقية يتحرر منها، ومع بلوغ الحالة الأخلاقية يصبح مسيطراً عليها.

أي شيء هو الإنسان قبل أن يثير فيه الجمال المتعة الحرة وتدجّن الصورة الهادئة وحشية حياته؟ كائن مؤبَّد الإقامة في تماثل غاياته، مؤبّد الإقامة في تبدل أحكامه، أناني دون أن يكون هو هو، غير منضبط لقانون دون أن يكون حراً، عبدٌ دون أن يكون في خدمة قاعدة. وفي هذه الفترة يكون العالم لديه مجرد قدر، لم يصبح موضوعاً بعد؛ وكل الأشياء لا وجود لها عنده إلا إذا ما كانت تضمن له الوجود؛ وكل ما لا يقدّم له شيئاً أو يسلبه شيئاً لا يوجد في نظره. كل ظاهرة تمنح نفسها لعينه منفردة ومنفصلة، على غرار ما تتراءى له نفسه داخل سلسلة الكائنات. كل ما هو موجود يتراءى له نتاج أمرٍ قاطع من سلطة اللحظة؛ وكل تغّير خلقٌ جديدٌ تماماً في نظره، ولأنه يفتقر إلى مبدأ الضرورة الداخلية في نفسه، فإنه لا يرى خارجاً عنه قانون الضرورة الذي يجمع

الأشكال المتغيرة ويوحّد بينها داخل كون موحد، ويثبّت القانون في مسرح الكون بينما يظل الفرد دائم العبور. وعبثاً ستستعرض الطبيعة أمام حواسه زخم ثرائها وتنوعها؛ سيظل لايرى في ثرائها الرائع سوى صيدٍ وغنيمة، وفي قوتها وعظمتها لاشيء غير عدوّ. ينقضّ على الأشياء حيناً ويريد امتلاكها بكل ما لديه من جشع؛ ويحس حيناً آخر أن الأشياء تنقض عليه في عملية عدوان مدمّر، فيدفعها عنه باشمئزاز. وفي كلا الحالتين تكون علاقته بعالم المحسوسات قائمة على الصلة المباشرة، فزِعاً على الدوام من هجوماتها العنيفة، قلقاً باستمرار من الضغوطات الملحة للحاجة، لا يعرف هدوء إلا في الإنهاك، ولا يعرف حدوداً إلا في الرغبة التي استنفدت طاقاتها.

«الهوى المتأجج، والنسغ القوي للجبابرة،
إرثه الثابت، ما من شك في ذلك؛
غير أن الربّ جعل على جبينه عصابة من القَلَز،
وعلى نظره النَّفور القاتم حجابا
يمنع عنه الفهمَ، والاتزانَ، والحكمةَ والصبرَ.
وكل رغبةٍ حنقاً مستعراً تصير لديه،
محطِّماً كلَّ الحدود ينتشر ذلك الحنق من حواليه»[1]

جاهلاً بكرامته الإنسانية *الخاصة*، يظل أبعد ما يكون عن احترامها في غيره؛ واعٍ بعنف أطماعه الجشعة، يكون أشد الخوف منها لدى كل من كان شبيهاً به. وبينما لا يستطيع أبداً أن يرى الآخرين في نفسه، لا يرى في الآخرين سوى نفسه؛ أما المجتمع، فعوضاً عن أن يوسع من

---

(١) *Iphigenie auf Tauris ; J.W. Goethe*

مجاله ليشمل مجمل النوع، لا يفعل سوى حصره أكثر فأكثر في شخصه دون غيره. وداخل هذه الحالة من الضيق المعتّم يظل تائها داخل حياة الظلمات، إلى أن تمتد في لحظة ما يد طبيعة كريمة لتزيح عن حواسه المعتمة عبء المادة، ويُجري التفكير فصلا بينه وبين الأشياء، وتظهر هذه الأخيرة بالنهاية داخل النور المنعكس عن وعيه.

هذه الحالة الطبيعية البدائية، وبالشكل الذي تم وصفها به هنا، لا يمكن إثبات وجودها لدى أي شعب وفي أي عصر محدد من العصور. إنها مجرد فكرة، لكنها فكرة تجد التجربة نفسها في تطابق تامّ مع بعض من ملامحها المنفصلة. ويمكننا القول إن الإنسان لم يكن في يوم من الأيام في وضع مطابق كليا لهذه الحالة الحيوانية، لكنه لم يكن أبداً في مأمن كلي منها أيضاً. ولدى الأفراد الأكثر فجاجة يمكننا العثور على آثار بيّنة لحرية عقلية، كما لا يخلو الناس الأكثر ثقافة من لحظات تذكّر بهذه الطبيعة القاتمة. إنه لمن الخصائص القارة في الإنسان أن يجمع في طبيعته بين ما هو أكثر سموّاً وما هو أكثر دناءة، وإذا ماكانت *كرامته* تتمثل في إجراء تمييز صارم بين هذه وتلك، فإن *سعادته* تتوقف على التوصل برشاقة إلى إلغاء هذا التقابل. وبالتالي فإن مهمة الثقافة التي يُفترض فيها أن تجعل كرامته متناغمة مع سعادته، تتمثل في الحرص على الحفاظ على أكثر ما يمكن من نقاوة هذين المبدأين ضمن الوحدة الأكثر حميميّة.

غير أن أول ظهور للعقل لدى الإنسان لا يعني أن إنسانيته قد بدأت. إن الحرية وحدها هي التي تحسم أمر هذه الأخيرة، ومعها فقط يشرع العقل في جعل الارتباط الحسي للإنسان لامحدودا. إننا هنا إزاء ظاهرة يبدو لي أنها لم تنل ما تستحقه من الاهتمام والتطوير، بحسب ما تفترضه أهميتها وعموميتها. فالعقل، كما نعلم، يعلن عن ظهوره لدى

الإنسان من خلال مطلب معرفة المطلق (يعني ما يستمد ضروريته ومبرَّره من نفسه)، مطلبٌ لا يمكن أن يتم إرضاؤه داخل حالة محدّدة من حياته الفيزيائية، فيكون عليه إذاً التخلّي كليّا عن العالم الفيزيائي والارتقاء من الواقع اللامحدود إلى مجال الأفكار، لكنه، وبالرغم من أن المغزى الحقيقي لهذا المطلب هو تخليص الإنسان من حدود الزمن والارتقاء به من العالم الحسي إلى العالم المثالي، يمكن مع ذلك، ونتيجة لتأول خاطئ يصعب تفاديه في عصرنا الذي تسوده الحسيّة الظافرة، أن يتم تحويل اتجاه اهتمامه نحو الحياة الفيزيائية، وعوضاً عن أن يحرر الإنسان، يلقي به إذاً في أشنع أنواع العبودية.

وعلى هذا النحو تجري الأمور فعلا في الواقع. على أجنحة الخيال يغادر الإنسان الحدود الضيقة للحاضر، حيث تربض الحيوانية الخالصة، لينطلق طموحه باتجاه مستقبل لا محدود. لكن، بينما يظهر اللامتناهي أمام خياله المصاب بحالة من الدّوار، يظل قلبه يواصل العيش داخل الجزئيّ ومسخَّراً للحظة الحاضرة. يكون القلب منغمساً كليّاً في حيوانيّته عندما يباغته الطموح إلى المطلق؛ وبما أن كل ميوله، وهو في تلك الحالة من الخمول تكون متجهة بكليتها نحو ما هو مادي وزمني، ومنحصرة في حدود كيانه الفردي، فإن مطلب المطلق سيمضي به، لا إلى التجرد من الفردية، بل إلى تمطيطها وجعلها تمتد إلى ما لانهاية؛ عوض أن يذهب طموحه إلى الصورة، يجد نفسه متجها نحو مادة لا تنضب، وعوضاً عن الدائم إلى حالة تغيّر مستمرة، وإلى وثوق مطلق من وجوده الآني. هذا الطموح الذي كان من شأنه أن يفضي به إلى الحقيقة والأخلاق لو أنه وُضع في خدمة فكره وأفعاله، سيؤول بسبب تعلّقه الحصري بتقبّله السلبي وبحساسيته إلى مجرد رغبة دائمة وحاجة مطلقة. وبالتالي ستكون أول ثمار يجنيها من العالم العقلي هي الانشغال

والخوف، وكلاهما ليسا من نتائج الحسية، بل من إفرازات عقل قد أخطأ موضوعه ومارس مُلزِمه *Imperatif* على المادة. ثمار هذه الشجرة هي كل أنظمة السعادة غير المشروطة، سواء اتخذت موضوعاً لها في اليوم الحاضر، أو في الحياة كلها، أو حتى ـ وهو ما لا يسبغ عليها مزيداً من الشرف ـ في الأبدية بكليتها. إن ديمومة مطلقة للوجود وللإحساس بالارتياح، فقط من أجل الوجود والإحساس بالارتياح، ليست سوى مثال أعلى للرغبة؛ وهي بالتالي مطلب لا يمكن أن يطرحه إلا شرط حيوانيّ به طموح إلى المطلق. ودون أن يكسب شيئاً لإنسانيته من خلال هذا التجلي العقلي، يفقد من خلاله المحدودية السعيدة لحيوانيّته، ولا يكون له سوى محصَّل لا يُحسد عليه وهو أنه في طموحه نحو مستقبل بعيد يرى نفسه يخسر امتلاكه للحاضر، في حين أنه لا مسعى له في ذلك المستقبل البعيد غير البحث عن الحاضر.

لكن، حتى وإن كان العقل لا يخطئ موضوعه، ولا يضل في طرح سؤاله، فإن الجواب يظل مع ذلك ولمدة طويلة موضوعاً لتزويرات الحسّيّة. وحالما يكون الإنسان قد شرع في استعمال ملكة فهمه وفي وضع علاقات ارتباطات سببية بين الأشياء المحيطة به، يتدخل العقل مطالباً، وفقاً لمفهومه، بصلة ارتباط مطلقة وعلى أساس لامشروط. ولكي يغدو ممكناً طرح مثل هذا المطلب، لابد أن يكون الإنسان قد توصّل إلى تجاوز الحياة الحسية؛ غير أن هذه الأخيرة ستستخدم ذلك المطلب نفسه للحاق بذلك الفار منها والإمساك به مجددا. يمكن أن يكون الإنسان قد توصل هنا إلى النقطة التي غدا عليه معها أن يتخلى كليا عن عالم المحسوسات وأن يجنح بكليته إلى عالم الأفكار الخالص؛ ذلك أن ملكة الفهم تظل إلى الأبد أسيرة الواقع المشروط، ويظل يواصل السؤال دون أن يكون له مع ذلك أن يبلغ حداً نهائيا. إلا

أن الإنسان الذي نتكلم عنه هنا مايزال غير قادر على مثل هذا التجريد، وبالتالي سيكون عليه، أمام هذا الذي لا يعثر عليه داخل ***دائرة المعرفة الحسية*** دون أن تكون له القدرة على البحث عنه في ما فوقها، في مجال العقل المحض، أن يبحث عنه إذاً في ما تحتها، داخل ***دائرة الأحاسيس***، وسيعثر عليه هناك على ما يبدو. لاشك أن عالم الأحاسيس لا يكشف له شيئاً مما يمكن أن يكون أساس نفسه ويضع قانونه الخاص لنفسه، لكنه يكشف له عن شيء يجهل كل أساس ولا يعرف أي قانون. وبما أنه لا يستطيع إرضاء الفهم الذي يظل يطالبه بجواب عن أساس باطني ونهائي، فإنه يخضعه إلى الصمت على الأقل باستدعاء مفهوم ***اللاأساس***، وبسبب عدم قدرته على الإمساك بمبدأ الضرورة السامية للعقل، يظل حبيس الإكراه الأعمى للمادة. وبما أن الحياة الحسية لا تعرف من *غاية* غير مصلحتها، ولا تحس بنفسها محرّكة من قِبل **سبب** آخر غير محرّك الصدفة العمياء، فإنها تجعل من تلك المصلحة دافعاً محدِّداً، ومن الصدفة سيّداً على العالم.

وحتى ذلك الأمر المقدس في الإنسان، ألا وهو القانون الأخلاقي، لا يستطيع أن يفلت من هذا التزوير حال ظهوره الأول في الإدراك الحسّي. ولأن هذا القانون لا ينطق إلا بممنوعات وبأحكام تناهض الأنانية الحسيّة، فإنه سيتراءى له بالضرورة شيئاً خارجياً، وسيظل كذلك في نظره طالما لم يتوصل إلى معرفة أن ما هو خارجي حقاً إنما هي أنانيته، وأن صوت العقل هو أناه الحقيقية. أي أنه يشعر فقط بالقيود التي يكبله بها هذا الأخير، لا بالتحرر اللامحدود الذي يحدثه فيه. ودون أن يستشعر شرف المشرِّع الذي يسكنه، فإنه لا يحس إلا بالإكراه وبالنفور العاجز للقنّ. ولأن الغريزة الحسيّة *سابقة* في تجربته على الغريزة الأخلاقية، فإنه يمنح قانون الضرورة بداية في الزمن ***وأصلا*** إيجابياً،

وبموجب خطأ من أكثر الأخطاء بؤساً يجعل مما هو قارّ فيه وأبدي حادثاً في مسار الأشياء الفانية. ويقنع نفسه بأن مفاهيم العدالة والظلم وصايا تصدرها إرادة بعينها، لا مبادئ صالحة في ذاتها وإلى الأبد. وعلى نحو ما يفعل عندما يريد تفسير ظواهر طبيعية منفصلة فيخرج عن نطاق *الطبيعة* ويشرع في البحث خارجها عن ذلك الذي لا يمكن اكتشافه إلا في النظام الداخلي لقوانينها، كذلك يفعل عندما يريد تفسير المسائل الأخلاقية فيخرج عن نطاق *العقل* ويبخّس إنسانيته بالبحث على تلك الطريق عن كائن إلهي. لا غرابة إذاً في أن ديانة يقتنيها من خلال نكران إنسانيته تظهر على هيأة جديرة بذلك الأصل الذي انحدرت منه، عندما يرى في تلك القوانين التي لم تكن أزليةَ الإلزامِ شيئاً لا يحمل طابع اللامشروط ولا يخضع لسلطته بصفة أبدية. إنه لا يضع نفسه أمام كائن مقدس، بل كائن قويّ. وبذلك تكون روح عبادته لإله هي الخوف الذي يذلّه، وليس الإجلال الذي يسمو به في ميزان اعتباره الخاص لنفسه. ومع أن هذه الانحرافات المتنوعة التي تجعل الإنسان يحيد عن مثال المنزلة التي نُذر لها لا يمكن أن تنشأ كلها في نفس المرحلة، وأن هناك مراحل لا بد أن يمر بها كي يتحول من عدم التفكير إلى الخطأ ومن انعدام الإرادة إلى فساد الإرادة، فإنها جميعها نتائج للحالة الفيزيائية، لأن غريزة الحياة تفرض سيطرتها على غريزة التصوّر في كل هذه الانحرافات. وسواء لأن العقل لم يعبّر بعد عن نفسه لدى الإنسان، وأن الحياة الفيزيائية ما تزال تفرض سيطرتها عليه بموجب ضرورة عمياء، أو لأن العقل لم يتطهر بعد بما فيه الكفاية من الحياة الحسية، وأن المعنوي ما يزال خاضعاً لخدمة الفزيائي؛ فإن المبدأ الوحيد الذي يكون صاحب السيادة في كلا الحالتين إذاً هو مبدأ ماديّ، ويكون الإنسان، في ميله النهائي على الأقل، كائنا حسيّا. وليس هناك سوى

فارق وحيد بين الحالتين، وهو أن الإنسان في الحالة الأولى يكون حيواناً مجرداً من العقل، وفي الثانية حيواناً عاقلاً. غير أنه لا ينبغي عليه أن يكون لا هذا ولا ذاك، بل المطلوب منه هو أن يكون إنسانا؛ فلا الطبيعة ينبغي عليها أن تكون صاحبة السيطرة الحصريّة عليه، ولا العقل يحكمه بصفة مشروطة. بل ينبغي أن تكون سلطتا التشريع هاتين مستقلّتين تماماً إحداهما عن الأخرى، ومع ذلك في وفاق تام.

الرسالة الخامسة والعشرون:

طالما يظل الإنسان، وهو في حالته الأولى، الحالة الفيزيائة، يتقبل العالم الحسي مجرد تقبّل سلبي، ولا يتجاوز تفاعله مجرد الإحساس، فإنه يكون بذلك متماثلا كليا مع ذلك العالم، ولأنه بالذات ليس شيئاً آخر غير عالَم، فإن العالم لا يكون موجوداً بالنسبة له. بدءاً من وجوده في الحالة الإستطيقية فقط، عندما يضع العالم أمامه أو *يتأمله*، تتميّز شخصيته عن العالم، ويظهر له العالم، لأنه كفّ عن كونه شيئاً واحداً معه.

إن التأمل (التفكير) هو العلاقة الحرة الأولى للإنسان بالكون. فبينما تقبض الرغبة مباشرة على موضوعها، يُبعد التأمل موضوعه ويفصله عنه، ويجعل منه ملكاً حقيقياً له غير قابل للتفريط، وذلك بإقصائه عن دائرة الأهواء. والضرورة الطبيعية التي كانت تُحكم سيطرتها بكل ما لديها من قوة على الإنسان عندما يكون في حالة الحساسية الخالصة، ترخي قبضتها عليه عندما يكون في حالة التفكير، ويحدث عندها سكون مؤقت في الحواس؛ والزمن نفسه، ذلك المتحرك الأبدي، يتوقف في اللحظة التي تتجمع فيها أشعة الوعي المتفرقة، وتنعكس صورة اللامتناهي: ***الصورة*** على خلفية العابر والزائل. وحالما يحل النور داخل

الإنسان تزول الظلمة خارجه أيضا؛ وحالما يستقر الهدوء في داخله تهدأ العاصفة داخل الكون أيضاً، وتجد قوى الطبيعة المتقاتلة راحتها داخل حدود ثابتة. لا غرابة إذاً أن نجد أقدم الأشعار تتكلم عن ذلك الحدث العظيم الذي يتم في داخل الإنسان كلامَها عن ثورة تحدث في العالم الخارجي، وتجسد انتصار الفكرة على القوانين الزمنية في صورة زويس وهو يضع حداً لسلطان مملكة ساتورن.

ومن موقع العبودية التي تخضعه للطبيعة، طالما يظل مكتفيا بالإحساس بها، يتحول الإنسان إلى مشرّع يملي عليها قوانينه بدءاً من اللحظة التي يشرع في التفكير فيها. وتغدو، هي التي لم تكن غير سلطة تفرض سيطرتها، ***موضوعاً*** مطروحا أمام السلطة الحاكمة لنظره. ما هو موضوع بالنسبة له لا يمكن أن يكون ذا سلطة عليه، لأنه لن يكون موضوعاً إلا إذا خضع لسلطته. وحيث يعطي صورة للمادة، وطالما يظل يفعل ذلك، يكون محصنا ضد تأثيراتها؛ لأنه ما من شيء يستطيع أن ينتهك عقلا غير ما يسلبه حريته؛ ويعبّر الإنسان بدوره عن حريته بأن يمنح صورة لما لا صورة له. فقط حيث تكون هناك كتلة صماء وغير ذات وجه، وحيث تكون هناك خطوط غير واضحة بين حدود غير ثابتة، يكون هناك مكان للخوف؛ وبالمقابل يكون الإنسان متفوقاً على الطبيعة بدء من اللحظة التي يعرف فيها كيف يشكلها ويحولها إلى موضوع بين يديه. وحالما يشرع في تأكيد استقلاليته عن الطبيعة كظاهرة، يؤكد أيضاً كرامته أمام الطبيعة كقوة، وبحرية مفعمة نبلاً يتمرد أيضاً على آلهته. تلقي هذه الأخيرة بأقنعتها التي كانت تدخل عليه الرعب في سنوات شبابه، وتفاجؤه بأن تعكس له لحظتها صورته فيها، إذ تصبح صورة لتمثُّله. وهكذا يعرف الإله المشرقي الذي يحكم العالم بقوة الكواسر الغاشمة تحولاً داخل المخيلة اليونانية ويستقر داخل

الحدود اللطيفة للإنسانية: تتهاوى مملكة الجبابرة وتدجّن القوة المطلقة داخل صورة اللامتناهي.

إلا أنني وأنا أسعى بكل بساطة إلى الخروج من العالم المادي وإلى العثور على معبر نحو عالم الروح، كان سيل مخيلتي قد قادني إلى قلب هذه الأخيرة. فالجمال الذي نبحث عنه غدا الآن خلفنا؛ قد تجاوزناه ونحن نمضي مباشرة من مجرد الحياة البسيطة إلى الصورة المحض وإلى الموضوع الصرف. إن قفزة من هذا النوع منافية للطبيعة الإنسانية، ولكي نعدل خطوتنا على خطوتها سيكون علينا أن نعود مجدداً إلى العالم الحسي.

إن الجمال بكل تأكيد من فعل التأمل الحر، ومعه نلج عالم الأفكار، لكن ـ ولنضع هذا الأمر في ذهننا ـ دون أن نغادر العالم الحسي مع ذلك، مثلما يحدث عند معرفة الحقيقة. فهذه الأخيرة هي حصيلة تجرد من كل ما هو مادّي وعرضي؛ إنها موضوع صرف لا مكان فيه لبقاء أيٍّ من حدود الذات؛ وهي استقلال خالص لا يشوبه شيء من تقبل سلبيّ. لا شك أنه يوجد أيضاً درب عودة من التجريد الأرقى إلى الحسية، ذلك أن الفكر يحرّك الإحساس الباطني، وتمثُّل الوحدة الأخلاقية والمنطقية يفضي إلى إحساس بالانسجام الحسي. لكننا عندما نجد متعة في المعارف، فإننا نجري تفرقة بصفة دقيقة بين تصورنا وإحساسنا ونرى في هذا الأخير شيئاً اتفاقياً بإمكانه أن لا يكون موجوداً دون أن يخلّ ذلك بالمعرفة ولا أن تكف الحقيقة بسبب ذلك عن كونها حقيقة. بل سيكون من العبث التام أن نريد أن نفصل عن تصور *الجمال* تلك العلاقة التي له بالملكة الحسية؛ ولن يكفينا بالتالي أن نتصور أحدهما كنتيجة للآخر، بل سيكون علينا أن ننظر إليهما على أنهما كليهما نتيجة وسبب في نفس الوقت وبصفة متبادلة. وسيكون بوسعنا

داخل المتعة التي نجدها في المعارف أن نميز بسهولة لحظة *المرور* من الفعل النشط إلى التقبل السلبي، وأن نلاحظ بوضوح أن الحالة الأولى قد انتهت في اللحظة التي بدأت فيها الثانية. بينما لن نستطيع في حالة المتعة التي يمنحنا إياها الجمال أن نميز علاقةً من هذا النوع بين الفعل والتقبّل، ويتمازج التفكير لدينا كليا مع الإحساس بما يجعلنا نعتقد أننا نعيش الإحساس بالصورة مباشرة ودون وسيط. فالجمال يكون بكل تأكيد ***موضوعا*** بالنسبة لنا، لأن التفكير هو شرط الإحساس الذي يثيره فينا؛ إلا أنه في الوقت نفسه ***حالة لذاتنا*** أيضاً، ذلك أن الإحساس هو شرط التصوّر الذي يتكوّن لدينا عنه. وهو بالتالي صورة دون شك، لأننا نتأمله، لكنه في الوقت نفسه حياة، لأننا نحس به. إنه، في كلمة واحدة، حالتنا وفعلنا.

وبما أن الجمال هو هذان الأمران في الآن نفسه، فإنه لهذا السبب بالذات يمثل دليلاً قاطعاً بالنسبة لنا على أن التقبل لا يلغي الفعل بتاتاً، والمادة لا تلغي الصورة، والمحدودية لا تنفي اللاتناهي، وأن التبعية التي يجد الإنسان نفسه فيها تجاه الحياة الفيزيائية لا تلغي بالتالي وبأي حال حريته المعنوية. يبرهن الجمال على ذلك، وإنني لأضيف أيضاً بأنه ***هو وحده*** الذي بإمكانه أن يفعل ذلك. وكما أنه من الواضح في حالة المتعة التي نجدها في الحقيقة أو في الوحدة المنطقية أن الإحساس لا يكون بالضرورة متماهيا مع التفكير، بل يتبعه بصفة عرضية فقط، فإن هذا يدلّ فقط على أن حالة عقليّة يمكنها أن تكون متبوعة بحالة حسيّة، والعكس بالعكس، ولا يمنحنا دليلاً على أنهما متلازمتين، ولا على وجود تفاعل متبادل بينهما، ولا على أنه ينبغي عليهما مطلقاً وضرورة أن يكونا متحدتيْن. بل إن ذلك الإقصاء الذي يجرى على الإحساس طالما يظل التفكير متواصلاً، وعلى التفكير طالما يظل الإحساس قائما،

ينبغي عليه بالأحرى أن يقودنا إلى استنتاج يقر **بتنافر** هاتين الطبيعتين؛ تماماً مثلما تكون الحجة الأقوى مما يستطيع المحللون أن يجدوا للبرهنة على إمكانية تحقيق حالة العقل المحض في الإنسانية، هي تلك التي تتمثل في القول بأن ذلك أمرٌ ملزمٌ[1] لكن، وبما أن المتعة التي نجدها في الجمال أو في *الوحدة الإستطيقية* ينتج عنها *اقتران* وتبادل حقيقيان بين المادة والصورة، وبين التقبل والفعل، فإن هذا يمثل بالتالي برهاناً على قابلية *توافق* الطبيعتين، وعلى إمكانية إنجاز اللامتناهي في التناهي، وبالتالي على إمكانية وجود الإنسانية الأسمى.

لن يظل لدينا ما يمكن ان يحيّرنا إذاً في العثور على معبر من التبعية الحسيّة إلى الحرية المعنوية بعد أن غدا بيّناً من خلال الجمال أن هذه الأخيرة قابلة للتوافق مع الأولى، وأن الإنسان بإمكانه أن يعبر عن نفسه كعقل دون أن يكون عليه أن يتخلص من المادة. وإذا ما كان الإنسان حرّا وهو متحد مع كيانه المادي، كما يعلمنا واقع الجمال، وإذا ما كانت الحرية، كما يقضي بذلك مفهومها بالضرورة، شيئاً مطلقاً وميتاحسّي، فإنه لن يغدو محل سؤال كيف يمكنه أن يرتقي من المحدودية إلى المطلق، وكيف سيقف بتفكيره وإرادته موقف المناقض لحسيته، ذلك أن هذا كله قد أُنجز في الجمال. وباختصار، لم يعد موضع سؤال إذاً كيف سينتقل من الجمال إلى الحقيقة، إذ هذه الأخيرة كائنة بالقوة داخل الأولى؛ بل سيكون السؤال كيف سيقطع طريقه من واقع فج إلى واقع إستطيقي، ومن أحاسيس مادية صرف إلى أحاسيس إستطيقيّة.

---

(١) نلاحظ أن شيللر يعبر هنا بوضوح عن افتراق رؤيته مع رؤية المعلم (كنط) ـ المترجم ـ

الرسالة السادسة والعشرون:

بما أن التهيؤ الإستطيقي للنفس هو الذي يوجِد الحرية، كما أوضحت في الرسائل السابقة، فإنه يغدو من السهل أن ندرك أنه لا يمكن أن ينشأ عن هذه الأخيرة، وأنه لا يستطيع بالتالي أن يكون صادراً عن أصل أخلاقي. لابد أن يكون هبة من الطبيعة؛ وفضل الصدف وحده هو الذي يستطيع أن يفك قيود الحالة الفيزيائية ويقود الإنسان إلى الجمال.

ستلاقي بذرة الجمال صعوبة في تطورها في مناخات تحرم الطبيعة الشحيحة فيها الإنسان من كل رفاه، وكذلك في تلك التي تجعله فيها الطبيعة السخية في غنى عن كل جهد شخصي؛ في ذلك المحيط حيث لا يكون للحياة الحسية المتبلدة إحساس بأية حاجة، وفي ذلك الآخر حيث لا تعرف الرغبة الجشعة أي شبع. ولا يمكن لبرعمها اللطيف أن يتفتق في الأماكن التي يعيش الإنسان فيها داخل الكهوف ويحيا حياة رجل المغاور، وحيث لا يمكنه أن يلتقي بالإنسانية في وحدته الدائمة، ولا بين عصابات الرحّل حيث لا يكون أكثر من مجرّد رقم ولا يستطيع أبداً أن يكتشف الإنسانية في نفسه؛ بل هناك فقط حيث يكون له كوخه الذي يستطيع أن يعيش في علاقة حميمة وهادئة مع نفسه داخله، وحالما يجتاز عتبته يجد نفسه في تواصل مع بني جنسه. هناك حيث يفتح أثيرٌ ناعمٌ حواسَّه على كل ملامسة خفيفة، وكلُّ حرارة منعشة تنشِّط مادته الثريّة؛ حيث يكون مجال الكتلة العمياء قد انحدر إلى موقع الكائنات الهامدة، والصورة الظافرة قد رفعت أبسط الكيانات الطبيعية إلى منزلة نبيلة؛ هناك ضمن علاقات مرحة وفي المنطقة السعيدة، حيث الفعل وحده هو الذي يقود إلى المتعة، والمتعة وحدها تدفع إلى

الفعل، وحيث يتدفق النظام القدسي من صلب الحياة نفسها، ومن قانون النظام لاينشأ ويتطوّر غير الحياة؛ حيث الخيال يفلت باستمرار من الواقع دون أن يتوه بعيداً عن بساطة الطبيعة مع ذلك؛ ـ هناك فقط تستطيع الحواس والعقل، وملكة التقبّل والتشكيل أن تتطور داخل توازن سعيد هو روح الجمال وشرط الإنسانية.

وما هي الواقعة هي التي تعلن عن ولوج المتوحش إلى مجال الإنسانية؟ حيثما مضينا بعيداً في مساءلة التاريخ سنجد أن الأمر هو نفسه لدى كل الشعوب والقبائل التي تخطّت مرحلة العبودية الحيوانية: إنها الغبطة التي يجدها الإنسان في المظهر، والولع *بالزينة* و*باللعب*.

هناك شيء مشترك بين البلادة القصوى والذكاء الأعلى من حيث أنهما كلاهما لا ينشغلان إلا بما هو *واقعي*، ويبديان لامبالاة تامة بالمظهر الصرف. الأولى لا تخرج عن سكينتها إلا بالحضور المباشر للأشياء في حواسها، والثاني لا يجد راحته إلا إذا ما تم له أن تتنزل مفاهيمه داخل التجربة؛ وباختصار، فإن البلادة لا تستطيع أن ترتقي إلى ما فوق الواقع، والذكاء لا يستطيع أن يظل دون الحقيقة. فما يحدده ضعفُ ملكة الخيال في الحالة الأولى، يحدده التملكُ الكامل بها في الحالة الثانية. ومن حيث أن الحاجة إلى الواقع والتعلق بالواقع ليسا سوى نتيجتين لحالة نقص، تكون اللامبالاة بالواقع والاهتمام الذي يولى إلى المظهر توسيعاً لمجال الأنسنة وخطوة حاسمة نحو الثقافة. يدل هذا الأمر في المقام الأول على حريّة خارجيّة: لأنه، ولطالما يظل العوز يفرض قانونه والحاجة تمارس إلحاحها، تظل المخيّلة موثوقة إلى الواقع بقيود صارمة؛ ولا تستطيع أن تتطور ملكتها بحرية إلا بعد أن يتم إشباع الحاجة. لكن الأمر نفسه يدل على حرية باطنية أيضاً، ذلك أنه يظهر لنا قوة تشرع في التحرك بصفة مستقلة عن كل عنصر خارجي، وتمتلك ما

يكفي من الطاقة كي تدفع عنها المادة وضغوطاتها الملحة. إن واقع الأشياء من عملها هي (أي الأشياء نفسها)، أما مظهر الأشياء فمن عمل الإنسان، والنفس التي لها ولع بالمظهر تجد متعة لا في ما تتقبّله، بل في ما تفعله[١]

إن الطبيعة نفسها هي التي ترفع الإنسان من مستوى الحقيقة إلى المظهر، وذلك بأن منحته حاستين لا تقودانه إلى معرفة الحقيقة إلا عبر ما هو ظاهري. فالعين والأذن تدفعان عن الحواس المادة التي تنهال عليها، وبذلك يبتعد عنا الشيء الذي تكون لحواسنا الحيوانية علاقة مباشرة معه. إن ما *نراه* بالعين يختلف عما **نحس** به، لأن الذكاء يقفز إلى ما وراء الضوء ليبلغ الأشياء. فالشيء الذي ندركه بحاسة اللمس هو قوة نتقبلها تقبلا سلبيا؛ أما الشيء الذي ندركه بالنظر والسمع فهو شكل نحن الذين ننتجه. وطالما يظل الإنسان متوحشاً فإنه لا يعرف متعة إلا عبر حواس الشعور، التي تكون حواس التلقّي خلال تلك الفترة مجرد

(١) وإنه لمن البديهي أن الأمر لا يتعلق هنا بالمظهر الإستطيقي فقط، الذي نميّز بينه وبين المظهر الواقعي والحقيقة، لكن ليس بينه وبين المظهر المنطقي الذي لا نميزه عنه؛ هذا المظهر الإستطيقي الذي نحبه، لأنه مظهر، لا لأننا نعتبره شيئاً أفضل؛ وهو وحده لعب، بينما الثاني مجرد خديعة. وعندما نجعل من المظهر الإستطيقي شيئاً مهما، فإن ذلك لن يكون له ما يضر بالحقيقة، لأنه ما من خطر هناك البتة في أن يتم تقبله فعلاً كحقيقة، لأن ذلك سيكون عندها الضرر الوحيد الذي يمكن أن نلحقه بالحقية. أن نحتقر المظهر يعني أننا نحتقر مجمل الفنون الجميلة التي يكوّن المظهر جوهرها. ومع ذلك فإن الذكاء يمضي أحياناً في تحمّسه للواقع إلى مستوى يغدو معه على قدر من عدم التسامح يجعله يطلق على كل فن ذي مظهر جميل، وبالذات لأنه مجرّد مظهر حكما بتحقيره؛ لكن الذكاء لا يذهب إلى مثل هذا الحكم إلا عندما يكون قد أغفل علاقة القرابة التي تكلمنا عنها أعلاه. أما أن يكون للمظهر الجميل حدوده الضرورية، فذلك ما سأتناوله بالكلام على حده في مناسبة لاحقة. (المؤلف).

وسائل في خدمتها. ويظل ذلك المتوحش لا يرتقي إلى مستوى الرؤية، أو أنه يظل غير قادر على تذوق متعة من خلالها. وحالما يشرع في التمتع بعينه، ويكتسب النظرُ لديه أهمية مستقلة، يغدو في الوقت نفسه حراً إستطيقياً، وتتفتق غريزة اللعب لديه.

وحالما تعبّر غريزة اللعب التي تجد متعتها في المظهر عن حضورها لديه، ستتبعها مباشرة يقظة غريزة المحاكاة التشكيلية التي تتعامل مع المظهر كشيء مستقل. ومنذ أن يغدو الإنسان قادراً على التمييز بين المظهر والواقع، والشكل والجسد، يغدو قادراً أيضاً على فصلهما عن نفسه، ذلك أنه يكون قد قام بذلك وهو يميز بينها. إن ملكة المحاكاة الفنية تُمنح للإنسان مع ملكة التشكيل؛ أما عن الميل الذي يدفع إلى هذه المحاكاة، فيقوم على ملَكة أخرى لا أرى حاجة للكلام عنها هنا. أما عن مدى سرعة تطور الغريزة الفنية أو تأخره، فذلك يظل مرتبطاً بمدى المحبة التي ستجعل الإنسان قادراً على التوقف طويلاً أم قليلاً على معاينة ما هو مجرّد مظهر.

وبما أن كل وجود واقعي يعود في أصله إلى الطبيعة كقوة خارجية غريبة، وكل ظاهر هو في المقابل ناشئ بدءاً عن الإنسان بوصفه ذاتا تتمثّل، فإن هذا الأخير لا يفعل سوى ممارسة حق ملكيته المطلق عندما يفصل الظاهر عن الكائن ويتصرف فيه بحسب قوانينه الخاصة. وبحرية لا يحدها حد يستطيع جمع ما فرقته الطبيعة طالما يكون لديه تمثل ما عن ذلك التجميع الذي يريده، ويستطيع تفريق ما جمعته الطبيعة، طالما يكون بوسعه أن يتمثّل في ذهنه صورة لذلك التفريق. ولا شيء سيكون مقدساً بالنسبة إليه في هذا المجال عدا قانونه الخاص، بشرط أن يأخذ في الاعتبار الحد الذي يفصل ***مجاله الخاص*** عن مجال وجود الأشياء، أي مجال الطبيعة.

يمارس هذا الحق الإنساني وفقاً لـ ***فن الظاهر***؛ وبقدر ما يكون على دراية بتمييز «ما هو لي وما هو لك» على نحو صارم، ويفصل بعناية بين الكائن والشكل ليمنح هذا الأخير أكبر قدر ممكن من الاستقلالية، بقدر ما سيكون بوسعه، لا أن يوسع مجال الجمال فحسب، بل أكثر من ذلك أن يجعل حدود الحقيقة محصنة من كل انتهاك؛ ذلك أنه لن يستطيع أن ينقّي الظاهر من كل واقع دون أن يخلّص الواقع من الظاهر في الآن نفسه.

غير أنه لا يملك هذا الحق السياديّ إلا في مجال ***الظاهر***، أي في العالم اللاواقعي لمخيلته، وطالما يظل فقط حريصاً كل الحرص على عدم تأكيد وجودٍ واقعي ما لهذا العالم، وممتنعاً عن أي استعمال له في مجال الممارسة العملية. من هنا ترون أن الشاعر يتخطّى حدوده إذاً عندما يضفي طابع الواقعية على مثاله، وعندما يروم تأسيس وجود ما من خلاله. فهذان أمران لا يمكن له تحقيقهما إلا من خلال أحد تجاوزيْن، إما أن يتجاوز حدود حقوقه كشاعر فيتدخل بواسطة مثاله في مجال التجربة ويدعي بغرور تحديد وجود واقعي عن طريق مجرد إمكانية نظرية، أو أنه يتخلى عن حقه كشاعر، ويدع التجربة تقتحم مجال المثال، ويضيّق من مجال الإمكان بحصره داخل شروط الواقع.

لا يكون الظاهر إستطيقياً إلا عندما يكون ***صادقا*** (أي وهو يطرد عنه كل ادعاء للواقعية) و***مستقلا*** (أي وهو يتخلى عن كل سند من الواقع). وبمجرد أن يكون كاذبا ويتظاهر بالواقعية، وبمجرد أن يكون غير نقي وفي حاجة إلى سند الواقع كي يكون فاعلا، فإنه لا يكون شيئاً آخر غير أداة وضيعة لأغراض مادية، ولا يستطيع أن ينجم عنه ما يمكن أن يدل على حرية العقل. إلا أنه ليس من الضروري للموضوع الذي نجد فيه مظهراً جميلاً أن يكون مجرداً من كل واقعية؛ يكفي أن يكون حكمنا

عليه خاليا من كل إحالة على تلك الواقعية، ذلك أننا لمجرد أن نفعل ذلك يكون حكما غير إستطيقيّ. لاشك أن جمال امرأة حيّة سيعجبنا بنفس القدر، بل وأكثر بقليل من جمال امرأة أخرى تعرضها لوحة، لكن إذا ما أعجبتنا الأولى أكثر من الثانية فإنها تكف عن إعجابنا كظاهر مستقلّ، ولا تكون محل إعجاب لإحساسنا الإستيطيقي؛ فهذا الأخير لا ينبغي أن يعجبه الكائن الحي إلا كظاهر، والموضوع الواقعي إلا كفكرة؛ غير أن ذلك يتطلب في الحقيقة درجة عالية من الثقافة الجمالية كي لا نحس في الكائن الحي غير الظاهر، درجة أعلى من تلك التي نحتاج إليها كي نستغنى عما هو حياة في الشيء الظاهر.

عندما نلمس الصدق واستقلالية الظاهر في شخص أو شعب بأكمله، يكون بإمكاننا أن نستنتج أنه حائز على عقل وذوق وكل ما يتصل بذلك من الخصال الممتازة، وسنلاحظ أن المثال هو الذي يحكم الحياة الواقعية لديه، وأن الشرف أقوى من حب الملكية، والفكر أكثر من المتعة، وحلم الخلود أكثر من التعلق بالوجود. ويكون صوت الرأي العام أكره الأشياء لديه وإكليل غصن الزيتون أكثر شرفا من عباءة الأرجوان. فالمظهر المزيّف والحقير هو ملجأ العجز والشطط، وعندما يلتجئ أفرادٌ أو شعوب بأكملها إلى «إيجاد سند للواقع في المظهر، أو سند للمظهر (الإستطيقي) في الواقعي» ـ إذ الأمران متلازمان ـ فإنما يعربون من خلال ذلك عن فقر معنوي وضحالة إستطيقية.

وبالتالي إزاء السؤال الأبدي: «*إلى أي مدى يمكن للظاهر أن يكون مشروع الوجود في العالم الأخلاقي؟*» فإن جوابنا سيكون مختصراً وواضحاً: طالما يكون *ظاهراً إستطيقياً*، بما معناه ظاهراً لا يدعي التعويض عن الواقع ولا حاجة له في أن يعوض الواقع عنه. والظاهر الإستطيقي لا يمكنه البتة أن يكون خطراً على الحقيقة وعلى الأخلاق،

وحيثما نجد أن الأمر على عكس هذا، فإنه يمكننا أن نبيّن بسهولة أن المظهر لم يكن إستطيقيا. ولكي نضرب مثالاً عن هذا، إن إنساناً غير عارف بآداب السلوك هو وحد الذي سيأخذ تعبيرات المجاملة التي هي شكل شائع ومتعارف عليه، على أنها علامات مودة خاصة نحو شخصه، وسيشتكي بعدها من سلوك خداع إذا ما اتضح له خطأ اعتقاده. وبالمقابل فإن عديم اللياقة في المعاملات اللطيفة وحده هو الذي سيلجأ إلى الخداع لكي يبدو مؤدبا وإلى النفاق كي ينال الإعجاب. الأول ينقصه حس الاستقلالية في المظهر؛ لذلك هو لا يستطيع أن يمنح مدلولا لهذا الأخير إلا من خلال محتوى من الحقيقة؛ والثاني يفتقر إلى الواقع ويطمع في التعويض عن ذلك بالمظهر.

ليس هناك من شيء أكثر انتشاراً مما نسمعه من انتقادات رديئة تجاه عصرنا الحاضر تردد شكواها من أن متانةً وجديّة ما قد اضمحلّت من عالمنا وأن الجوهر قد غدا مهملاً لصالح المظهر. ومع أنني لا أشعر بنفسي مدعوا أو مؤهلا للدفاع عن عصرنا هذا ضد هذه الملامة، غير أن الجدية القاتمة التي يعبر بها هؤلاء الرقباء عن تهمتهم تبرهن لنا عن أنهم لا يعيبون على عصرنا المظهر المزيف فقط، بل ذلك الصادق أيضا؛ وحتى إذا ما حصل أن قاموا باستثناء لصالح الجمال، فإن إعجابهم غالباً ما يذهب إلى المظهر السطحي الهزيل أكثر من المظهر المستقل. وهم لا يوجهون هجومهم فقط إلى التزيّن المخادع الذي يخفي الحقيقة ويدعي لنفسه تعويض الواقع؛ بل إن حماسهم يتجه أيضاً ضد المظهر المفيد الذي يملأ ماهو فراغ ويغطي ما هو بائس، وكذلك ضد المظهر المثالي الذي يضفي على الواقع طابع النبالة. فزيف السلوكات يجرح عن حق إحساسهم المتصلب بالحقيقة؛ غير أنه من المؤسف مع ذلك أن يحشروا أدب المعاملات أيضاً في خانة الزيف. لا يعجبهم أن يروا الإشعاع

الظاهري يعتّم غالباً على الخصال الحقيقية؛ إلا أنهم ليسوا أقل انزعاجا من أن يروننا نريد أن يكون للخصلة الحقيقية أيضاً إشعاعها، وأن لا نحرم المحتوى من شكل يروق للنفس. يشتكون من افتقاد خصال النزاهة والامتلاء والمتانة التي كانت للناس في العصور الماضية، لكنهم يريدون أيضاً إحياء كل ما كان أحرش غليظا في الطباع البدائية، وثقلَ الأشكال ومظاهر التفخيم الغوطيّة القديمة. تعرب مثل هذه الأحكام عن كونهم يكنون ***للمادة في ذاتها*** اعتباراً لا تستأهله الإنسانية، لأن هذه الأخيرة لا تستسيغ وتبجل المادة إلا بقدر ما تكون قادرة على تقبل شكل محدد وتسمح بتجلي الأفكار على نطاق واسع. لا حاجة لذوق عصرنا إذاً بأن يمنح أذناً صاغية لهؤلاء الرقباء، على أن يكون بإمكانه من ناحية أخرى أن يبرر نفسه أمام محكمة أفضل. ما يمكن أن يعيبه علينا قاض صارم في مجال الجمال ليس كونَنا نعطي قيمة للمظهر الإستطيقي (ونحن لا نفعل ذلك بما فيه الكفاية في الحقيقة)، بل بالأحرى كونَنا لم نرتق بعد إلى مستوى المظهر المحض، وأننا لم نفصل بين الكيان ومظهره الخارجي لنضمن وفقاً لذلك ضبط حدود نهائية لكليهما. وسيكون هذا اللوم، وسيظل محقاً وعادلاً تجاهنا ما لم نتوصل إلى التمتع بجمال الطبيعة دون أن يتملكنا الطمع فيها، وما لم نعجب بجمال الفنون دون أن نسأل عن الغرض منها، ـ ما لم نعترف للمخيلة باستقلالية تشريعها لقوانينها الخاصة، وما لم نقر بشرف منزلتها من خلال ما نبديه من اعتبار لأعمالها.

الرسالة السابعة والعشرون:

ليس هناك ما من شأنه أن يجعلكم تخشون على الواقع والحقيقة إذا ما تم للمفهوم الراقي الذي طرحته عن المظهر الأستيطيقي في الرسائل

السابقة أن ينتشر، وأن يصبح بموجب ذلك سوقياً. لكنه لن يصبح كذلك طالما سيظل الإنسان على قدر من الجهل كيما يستطيع أن يسيء استعماله؛ وإذا ما كتب له أن يغدو منتشراً فإن ذلك لن يكون سوى نتيجة لثقافة سيكون بوسعها في الآن نفسه أن تجعل كل سوء استعمال له مستحيلاً. ولكي يطمح الإنسان إلى المظهر المستقل لابد أن يكون حائزا على قدر من ملكة التجريد، وقدر من حرية النفس، وقدر من قوة الإرادة أكبر مما يكفي للبقاء حبيس الواقع، ولا بد أن يكون قد تجاوز هذا الأخير كي يستطيع أن يرتقي إلى مستوى ذلك الطموح. ولكم سيكون قراراً بائساً إن هو أراد أن يسلك طريق المثال فقط من أجل أن يوفر على نفسه طريق الواقع والحقيقة! وبالتالي فإننا لا نحتاج إلى أي خوف على الواقع من المظهر كما نفهمه هنا، بل علينا بالأحرى أن نحتاط أكثر من مخاطر الواقع على المظهر. فبحكم القيود التي تشده إلى العالم المادي يظل الإنسان لمدة طويلة من الزمن متوقفا على استعمال المظهر لغاياته الخاصة قبل أن يمنحه شخصية خاصة به داخل مجال الفن المثالي. ولكي يبلغ هذا الطور لابد أن تحصل ثورة كلية على مجمل طريقة إحساسه، من دونها لن يستطيع حتى أن يضع قدمه على الطريق التي تؤدي إلى المثال. وعندما سنعثر لديه على آثار لتقدير حر وغير نفعي للمظهر، يمكننا عندها أن نستنتج أن ثورة من ذلك النوع قد طرأت على طبيعته وأن إنسانيته قد بدأت حقا. ويمكننا بالفعل أن نعثر على مثل هذه الآثار في المحاولات البدائية الأولى التي كرسها ***لتجميل*** وجوده مع ما كان يترصده في ذلك الصنيع من خطر إدخال الضرر على المحتوى المادي لذلك الوجود. ومنذ اللحظة التي شرع فيها في تفضيل المظهر على المادة وفي المخاطرة بالواقع من أجل المظهر (الذي ينبغي

عليه أن يكتشفه أولا)، فإن فجوة قد فتحت في دائرة حياته الحيوانية، ويكون بذلك قد وضع قدمه على طريق لا نهاية لها.

وبما أنه لم يعد راضيا بما يكفي الطبيعة وبما تطلبه الحاجة، يجد نفسه يطلب ماهو فائض عن اللزوم؛ وسيكون ذلك دون شك مجرد ***فائض في المادة***، كي يحجب عن الرغبة حدودها ويضمن استمرار المتعة فيما وراء الحاجة الآنية؛ لكنه سيتحول بسرعة إلى ***فائض عن المادة***، زيادة إستطيقية، من أجل إرضاء غريزة التصوّر، ومن أجل توسيع مجال المتعة فيما وراء حدود كل حاجة. وبمجرد أن يشرع في مجرد تجميع ذخيرة احتياطية من أجل استعمال مستقبلي ويجد خيالُه متعة مسبقة في ذلك، يكون قد تجاوز اللحظة الحاضرة، لكن دون أن يتخطى حدود الزمن عامة؛ لقد أصبح يتمتع ***أكثر***، لكن ***ليس بكيفية مختلفة***. لكنه عندما يدمج الصورة في متعته ويصبح لديه اهتمام بما هو خارج الأشياء التي ترضي رغباته، عندها لن يكون قد رفع من متعته حجماً ودرجةً فحسب، بل قد ارتقى بها من ناحية النوعية أيضاً.

ما من شك في ان الطبيعة قد منحت مقداراً يزيد على الحاجة حتى للكائن المجرّد من العقل، وأنها قد بعثت بصيصاً من الحرية داخل ظلمات الحياة الحيوانية. فعندما يكون الأسد غير معذب بالجوع، ولا يكون هناك من حيوان كاسر يستفزه للقتال، تبتدع قوته العاطلة عن العمل موضوعاً لنفسها، فيملأ زئيره الجريء فضاء الأحراش من حوله التي ترجع له صداه، وتجد طاقاته الوفيرة متعة في نفسها وهي تنفق نفسها دون غرض. وبغبطة نرى الحشرة تحوم دون غرض تحت أشعة الشمس، وما نسمعه من شدو العصافير هو بكل تأكيد شيء آخر غير نداء الرغبة أو الحاجة. في كل هذه الحركات هناك حرية، ما من شك في ذلك؛ لكنها ليست حرية تجاه الحاجة بصفة عامة، بل تجاه حاجة

بعينها، حاجة خارجية. يكون الحيوان ***بصدد العمل*** عندما تكون الحاجة هي الدافع في نشاطه، ويكون ***بصدد اللعب*** عندما يكون فائض الطاقة هو الدافع في نشاطه، وعندما يكون فائض الحياة هو الذي يحفّز نفسه على الحركة. كما نلاحظ حتى في الطبيعة غير المتحركة بنفْسٍ وجود مثل ذلك الفائض من القوة وكذلك عدم وضوح للدوافع والغايات، مما يمكننا أن نسميه بكل بساطة لعبا بالمعنى المادي للكلمة. ونرى براعم كثيرة تبرز في الشجرة ثم تموت دون أن تكون قد تفتقت، كما تمد هذه الأخيرة عروقاً وأغصاناً وأوراقاً بحثاً عن الغذاء أكثر مما تستعمل حقاً لبقائها كما لبقاء النوع في مجمله. وكل هذا الزخم من العناصر الفائضة عن حاجتها والتي تعيدها إلى الطبيعة دون أن تكون قد استعملتها أو تغذّت منها، هو نفسه ما يكون للكائنات الحق في تبديده في حركات المرح واللعب. وهكذا تمنحنا الطبيعة في مملكتها المادية مشهداً أوليا للاّمتناهي وتزيح هنا *بصفة* جزئية العقبات التي تتخلص منها كليا في عالم الشكل الإستيطيقي. ومن إكراه الحاجة، أي ***الجدية الفيزيائية***، تتخذ لها من اضطرارية الفائض، أي اللعب الفيزيائي، معبراً إلى اللعب الإستطيقي؛ وقبل أن ترتقي إلى الحرية الأرقى متخطية عقبات كل أنواع الحاجة، تقترب ولو عن مسافة ما من هذا الاستقلال وهي تسمح لنفسها ***بالحركة الحرة*** التي هي وسيلة وغاية لذاتها في آن واحد.

وكما هو الشأن بالنسبة للأعضاء الجسدية، تكون للمخيّلة أيضاً حركاتها الحرة ولعبُها، التي تستمتع فيها بقوتها المستقلة وبتحررها من كل القيود، دون أي اعتبار للشكل. وطالما تظل ألعاب الخيال هذه خالية من تدخل أي اعتبار شكلي، ويكون مجمل سحرها مكونا من صور تتالى تلقائيا ودون إكراه، فإنها، برغم أنها مما يتأتى عن فعل الإنسان دون غيره، تكون جزء من حياته الحيوانية، وتدل فقط على

تحرره من كل إكراه حسي خارجي، دون أن تسمح بأي استنتاج يتعلق بوجود ملكة تشكيلية مستقلة لديه. ومن ***لعبة التتالي التلقائي للأفكار***، التي ما تزال من نوع ماديّ وتدخل تحت طائلة قوانين طبيعية بسيطة، تنجز ملكة الخيال أخيراً، وهي تحاول إنجاز ***شكل حر***، قفزة باتجاه اللعب الإستيطيقي. قفزةً نسمي ذلك، لأننا هنا إزاء طاقة جديدة كليا تشرع تلقائياً في الاشتغال؛ ولأن العقل المشرّع يتدخل هنا لأول مرة في أفعالِ غريزةٍ عمياء، ويُخضع المسار الاعتباطي للمخيلة لوحدته الأبدية الثابتة، ويضفي استقلاليتَه على ما هو دائم التغيّر ولانهائيتَه على الحياة الحسية. لكن طالما تظل الطبيعة الخام التي لا تعرف قانونا سوى المضي المستمر من تغيير إلى تغيير، على قدر عال من القوة، فإنها ستقاوم الضرورة العقلية من خلال إرادتها العشوائية، واستقرارَ العقل من خلال اضطرابها، واستقلاليتَه من خلال شحّها، وبساطتَه السامية من خلال جشعها الذي لا يعرف حدا. سينتج عن ذلك أن غريزة اللعب الإستطيقية تظل في محاولاتها الأولى شبه ممتنعة عن الإدراك، لأن الغريزة الحسية ستظل تخترقها بصفة دائمة بتقلباتها المزاجية ورغباتها المتوحشة. لذلك نلاحظ أن الذوق البدائي يتناول أول ما يتناول كل ما هو جديد ومفاجئ، مزوّق، مغامر وعجيب، عنيف ومضطرب، ولا ينفر من شيء نفورَه من البساطة والهدوء. يشكل صوراً مفرطة في الغرابة، ويحب التحولات الفجئية والأشكال الباذخة، والطباقات الصارخة، والأضواء الساطعة، والأغاني المؤثرة. وفي هذه المرحلة سيسمي جميلاً فقط كل ما يثيره ويمنحه مادة، لكن ما يثيره من أجل مقاومة مستقلة ويمنحه مادة من أجل ***تشكيل ممكن***، وإلا فإن ذلك لن يكون جمالاً، بالنسبة له هو أيضاً. هناك تحول غريب قد طرأ إذاً على شكل أحكامه؛ فقد غدا يبحث عن الأشياء التي ذكرناها لا لأنها تمنحه مادة يتقبلها

سلبيا، بل مادة للفعل؛ وهي لا تعجبه لأنها تستجيب لحاجة محددة، بل لأنها تستجيب لقانون غدا صوته، وإن كان ما يزال خافتاً، مسموعاً في صدره.

عما قريب لن يكتفي بعدها بأن تعجبه الأشياء؛ بل سيريد أن يصبح بدوره محل إعجاب، في البداية من خلال ***ما يملكه***، وبالأخير من خلال ***ما يكونه***. ولن تظل الأشياء التي يمتلكها والتي ينتجها حاملة فقط لآثار تطويعها من أجل هدف ما، والشكلَ الخجول الذي يعكس غايته الخاصة. علاوة على وظيفتها المعتادة، سيكون عليها أن تعكس أيضاً الذكاء المبدع الذي تصوّرَها، واليد التي أنجزتها بمحبة، والعقل الحر الذي اختارها وأنجزها. فالجرماني القديم غدا يبحث عن جلود حيوانات أكثر جاذبية، وأغصاناً أكثر رونقاً، وقروناً للشراب أكثر رشاقة؛ والقلدوني ينتقي لحفلاته أجمل أنواع القواقع. وحتى الأسلحة لم يعد يحق لها أن تظل مجرد آلات للرعب؛ لا بد أن تصبح ذات منظر خلاب، والغمد المصنوع بطريقة فنية راقية يريد أن يجلب الانتباه بقدر ما يفعل النصل القاتل. فغريزة اللعب التي أصبحت أكثر حرية لم تعد تكتفي بالنهاية بأن تقحم فائض الجمال على الأشياء الضرورية فقط؛ بل غدت تتحرر كليا من قيود الحاجة، وأصبح الجمال نفسه موضوع طموحها. إنها تتزين. وقد غدت المتعة الحرة واحدة من حاجاتها، وعما قريب سيصبح غيرُ الضروريّ هو العنصر المبجل في أفراحها.

ومثلما راح الشكل يراود الإنسان أولاً من الخارج ويستدرجه شيئاً فشيئاً من خلال مسكنه، وأدواته المنزلية، وملابسه، يشرع أخيراً في الاستيلاء عليه هو نفسه وفي إحداث تغيير على كيانه الخارجي فقط في البداية، ثم على كيانه الداخلي بالنهاية. تتحول قفزات الفرح العشوائية إلى رقص، والحركة الهجينة تتطور إلى لغة إشارات رشيقة ومتناسقة؛

والأصوات التي تعبر عن الإحساسات بطريقة عشوائية ومضطربة تتطور وتشرع في الانضباط إلى الإيقاع وفي تطويع نفسها للأنغام. وبينما كانت جيوش طروادة تندفع إلى القتال مطلقة صيحات عنيفة، على غرار سرب من طيور البجع البري، كانت جيوش اليونانيين تتقدم في صمت وبخطوات مهيبة. مشهدٌ لمجردِ حماسة متوقدة لقوة عمياء من هنا، ومشهد لانتصار الصورة والمهابة البسيطة للقانون من هناك.

أصبح الجنسان اليوم مرتبطيْن بوثاق ضرورة أجمل، ورابطة القلوب هي التي غدت تساهم في تمتين ذلك التحالف وضمان بقائه، بينما الرغبة لا تربط من صلات إلا بحسب ما تمليه تبدلاتها المزاجية. متحررتيْن من قيودهما البائسة القديمة، تغدو العين الهادئة قادرة على إدراك الشكل، والروح تنفذ إلى عمق الروح؛ وعوضاً عن تبادل أنانيّ للمتعة الجسدية، يستقر ضربٌ جديد من التواصل قائم على الميول المتبادلة. يتسع مجال الرغبة لترتقي إلى مستوى الحب بقدر ما يزداد ظهور الإنساني داخل موضوعها؛ وتبخَّس المنفعة الدنيا التي تُستمَد من الحواس، من أجل تحقيق انتصار أكثر نبلا على الإرادة. إن الحاجة إلى الإعجاب تُخضع الرجل القوي إلى السلطة الناعمة للذوق؛ إذ بمستطاعه أن ينتزع اللذة الحسية، أما الحب فلا يمكن أن يكون إلا هبة. ولكي ينال هذه الحظوة الكبرى سيكون عليه أن يبذل ثمنا لها من خلال الصورة فقط، لا من خلال المادة. سيكون عليه أن يكف عن محاولة إثارة الإحساس عن طريق القوة، وأن يطرح نفسه كمظهر أمام حكم الذكاء؛ وسيكون عليه أن يترك مجالاً للحرية إن كان يريد أن ينال إعجاب الحريّة. وكما أن الجمال يحلّ إشكال تناقض الميول الطبيعية في الحالة الأكثر وضوحا وبساطة، حالة التناقض الأبدي بين الجنسين، فإنه يحلّ ذلك التناقض أيضاً (أو ينحو على الأقل إلى حله) داخل الشبكة

المعقدة للكيان الاجتماعي، وبحسب نموذج الوحدة الحرة التي توصل إلى عقدها بين القوة الذكورية والنعومة الأنثوية، سيسعى إلى مصالحة كل ماهو نعومة مع كل ما هو عنيف في العالم المعنوي أيضاً. عندها يصبح الضعف مقدّساً، والقوة التي لا تتحكم في نفسها مجلبة للعار؛ ويتم تعويض مظالم الطبيعة بكرم القيم الفروسية. وكل من لا تردعه القوة سيجد نفسه مجرّداً من كل قوة من خلال لطافة الحياء؛ تطفئ الدموع نيران رغبة في الانتقام لا يفلح أي دم مُراقٍ في تهدئتها، والحقد نفسه له أذن مصغية لعذوبة صوت الشرف؛ فسيف المنتصر يمتنع عن الإجهاز على عدو مجرد من السلاح، وموقد بيت ضيافة يصبح نداء للغريب يومئ له من ساحل مخيف لم تكن تستقبله فيه من قبل غير يد القتل الفاتكة.

داخل مملكة القوة المرعبة ومملكة القانون المقدسة تعمل غريزة التشكيل الفني في الخفاء على تأسيس مملكة ثالثة: المملكة المرحة للمظهر واللعب، التي تحرر الإنسان من كل قيود الشروط المحيطة وتفك عنه وُثق كل نوع من الإكراه، فيزيائياً كان ذلك أم معنوياً.

وإذا ما كان الإنسان في الدولة *الديناميكية* لسيادة الحقوق يواجه الإنسان كقوة ويضع حدوداً لأفعاله، ويواجهه في الوضع الإيطيقي لسيادة الواجبات ويقيّد إرادته بواسطة هيبة القانون، فسيكون عليه في المجال الذي تحكمه العلاقات الجميلة، أي في الوضع الإستطيقي، ألاّ يظهر إلا كشكل، وألاّ يثبت نفسه أمامه إلا كموضوع لعب حرّ. فالمبدأ الأساسي داخل هذه المملكة هو ***منح الحرية من خلال الحرية***. وهنا لا ينبغي أن يكون هناك خصام للفرد مع المجموعة، ولا للمجموعة مع الفرد. ولا يحق لطرف أن يستبد بالقوة لأن الطرف الثاني قد تنازل عن قوته؛ فهنا لا يوجد غير منتصرين، وما من مكان لمهزوم.

لا تستطيع الدولة الديناميكية أن تجعل المجتمع أمراً ممكناً إلا من خلال التحكم في الطبيعة بواسطة قوى طبيعية؛ والدولة الإيطيقية تجعل المجتمع أمراً ضرورياً (أخلاقيا) من خلال إخضاع الإرادة الفردية إلى الإرادة الجماعية؛ لكن الدولة الإستطيقة هي الوحيدة التي تجعل المجتمع أمراً واقعياً لأنها تحقق إرادة الجميع بواسطة طبيعة الأفراد. ولئن صح القول بأن الحاجة تفرض على الإنسان العيش داخل المجتمع، وإذا ما لقنه العقل مبادئ الاجتماع، فإن الجمال وحده هو الذي يستطيع أن يمده ***بطبع اجتماعي***. إن الذوق وحده هو الذي يبسط الانسجام داخل المجتمع، لأنه يخلق انسجاماً داخل الفرد. كل الأشكال الأخرى للإدراك تجزئ الإنسان، لأنها ترتكز حصريّا إما على الجزء الذي هو حياة حسية، أو على الجزء الذي هو حياة روحية من كيانه؛ وحده الإدراك الجمالي يجعل منه كليّةً، لأنه يجعل هاتين الطبيعتين تنسجمان داخل كل موحّد. وكل الأشكال الأخرى للتعاليم تقسم المجتمع، لأنها ترتبط إما بالحساسية الخاصة أو بالمقدرات الخاصة لمختلف أعضائه، أي بما يميز بعضهم عن بعض؛ والتعاليم الفنيّة وحدها هي التي توحد المجتمع، لأنها تحيل على ما هو مشترك بين الجميع. ونحن لا نتذوق متع الحواس إلا كأفراد، دون أن يكون للنوع الذي يسكن كياننا من مشاركة في ذلك؛ ولا نستطيع بالتالي أن نوسع مجال متعنا الحسية لنجعل منها شيئاً عموميا، لأننا لا نستطيع أن نجعل الفرد عموميا. غير أننا كنوع نتذوق متع المعرفة بصفتنا نوعاً وفيما نحن نقصي بعناية كل أثر لخصوصيتنا الفردية في حكمنا؛ لكننا لن نستطيع أن نجعل متعنا العقلية عمومية، لأننا لا نستطيع أن نلغي من حكم الآخر آثار الخصوصية الفردية، كما نفعل ذلك مع تلك التي تخصنا. إن الجمال وحده هو الذي نستطيع أن نتمتع به كأفراد وكنوع في نفس

الوقت، أي ***كممثلين*** عن النوع. لا يدخل الخير المادي السعادة إلا على الفرد، لأنه يرتكز على تملّك ينجم عنه دوماً إقصاء؛ ومع ذلك فهو لا يمنح الفرد إلا سعادة جزئية، لأن شخصيته العميقة لا تشارك في ذلك. والخير المطلق لا يمنح السعادة إلا ضمن شروط لا يمكن افتراض تحققها لدى الجميع، لأن الحقيقة هي مكافأة التنكر للذات، ووحده قلب نقيّ يستطيع أن يؤمن بالإرادة النقيّة. إن الجمال وحده هو الذي يضمن السعادة للجميع، وكل فرد ينسى حدوده الفردية حالما يمسه سحره.

ما من امتياز، وما من سلطة استبدادية سيكون مسموحاً بها طالما يكون الجمال سائداً والمظهر الجميل يوسع من مجال سيادته. يمتد ذلك المجال باتجاه المناطق العليا، حتى تلك المناطق التي يبسط العقل نفوذه عليها بواسطة مبدأ ضرورة لا مشروطة، وفوقها ينتهي كل ما هو مادة؛ ويمتد باتجاه المناطق السفلى، حتى المناطق التي تسود فوقها الغريزة بقوة إكراهٍ عمياء، وحيث لم يبدأ حضور الشكل بعد. وحتى على تلك التخوم التي لا يملك الذوق فيها سلطة المشرِّع، فإنه لا يَسمح بأن تُنتزع منه سلطته التنفيذية. تجد الرغبة غير الاجتماعية نفسها مرغمة على التخلي عن أنانيتها، وما هو ممتع مما لا يمارس غوايته إلا على الحواس عادة سيكون عليه أن يلقي بشباك إغرائه على العقل أيضاً. يكون على الواجب، الصوت الصارم للضرورة، أن يعدّل حكمه السلبيّ الذي لا مبرر له إلا في المقاومة، وأن يشرّف الطبيعة بمنحها ثقة أكثر سخاء. وبعيداً عن غوامض العلم، يمضي الذوق بالمعرفة إلى منطقة الفضاء المفتوح للحس العمومي ويحول ما كان حكراً على المدارس إلى ملك مشترك لكل المجتمع. وسيكون على العبقرية الأكثر سلطاناً أن تتنازل في منطقة الذوق عن جلالها وأن تنزل إلى حميمية روح الطفل. ويكون على القوة أن تسلم نفسها طوعاً لقيود اللطافة، والأسد العنيد يدع نفسه يقاد

بمقود إله الحب (آمور). وبالمقابل يلقي الذوق بلحافه المرقّق فوق الحاجة الفيزيائية التي يسيء عريُها إلى وقار العقول الحرة، ويحجب عن أعيننا مظهر قرابتها اللصيقة بالمادة تحت غشاء الحرية المموّه والمحبَّب. ويكتسب الفن الوضيع نفسه أجنحة من خلاله يرتفع بها بعيداً عن التراب الذي كان يتمرغ فيه بحثاً عن الكسب؛ وقيود العبودية كلها ستتهاوى عن جسد الجمادات تحت لمسات عصاه السحرية كما لو كانت تتهاوى عن أجسام كائنات حيّة. داخل الدولة الإستطيقية يكون الجميع مواطنين أحراراً ذوي حقوق يتساوى فيها من لا يعدو كونه أداة مطيعة مع أكبر النبلاء، والفهم الذي يُخضع لأغراضه الكتلةَ المستسلمة بالعنف عادة، سيكون مطالبا هنا بأن يتوسل موافقتها. هنا، في مملكة المظهر الإستطيقي، يكون لمثال المساواة وجود فعلي إذاً، ـ ذلك المثال الذي يتمنى الحالمون أن يروا ماهيته تتحقق؛ وإن صح القول بأن آداب السلوك تتطور بأكثر سرعة وأكثر اكتمال بالقرب من البلاطات، فإنه لا يسعنا سوى أن نستشعر هنا يد القدر الرحيم المحسن، التي يبدو أنها لا تُخضع الإنسان إلى حدود بعينها في العالم الواقعي إلا لكي تدفع به إلى الارتقاء نحو عالم المُثل(١)

(١) لكن هل هناك من وجود لمثل هذه الدولة الإستطيقية، وأين يمكن العثور عليها؟ من حيث كونها حاجة، هي موجودة في كل روح مرهفة؛ ومن حيث كونها واقعا، فإننا لن نعثر عليها دون شك، مثلها مثل الكنيسة الكاملة والجمهورية الكاملة، إلا داخل دوائر ضيقة للصفوة حيث لا يكون الإنسان موجّها في سلوكه بالمحاكاة الآلية لقيم غريبة عنه، بل بما تمليه عليه طبيعته الجميلة الخاصة، بل أن يوجّه طبيعيته الجميلة إلى حيث يمضي الإنسان عبر الأوضاع الأكثر تعقيدا ببساطة جريئة وبراءة هادئة، ولا تكون به حاجة لا إلى الاعتداء على حرية غيره من أجل إثبات حريته، ولا إلى التخلي عن كرامته من أجل أن يظهر بمظهر البهاء. (المؤلف).

IV

عن الشعر الساذج
والشعر العاطفي

عن الساذج

هناك لحظات في حياتنا نشعر فيها بنوع من المحبة ومن تقدير لا يخلو من رقة تجاه الطبيعة المتجسدة أمام أعيننا في النباتات والمعادن والحيوانات والمناظر الطبيعية، وكذلك تجاه الطبيعة الإنسانية لدى الطفال أو في عادات سكان الأرياف والبوادي والشعوب البدائية، لا لأنها تمنح متعة لعقلنا أو لذوقنا (وربما الأمر المعاكس تماماً هو ما يحدث بالنسبة لهذين الأخيرين)، بل فقط ***لأنها طبيعة*** ليس أكثر. كل إنسان ذي إحساس مرهف، بل كل من لا يكون مجرداً كلياً من الإحساس، يعيش هذه الحالة عندما يكون متجولا خارج المدينة، أو عندما يكون مقيما في الأرياف، أو يقف أمام معالم وتماثيل من العصور العتيقة، أي، وبعبارة وجيزة، عندما تفاجئه الطبيعة البسيطة وهو داخل ظروف وعلاقات مصطنَعة. ذلك الإحساس الذي نراه كثيراً ما يتحول إلى حاجة ذات أهمية كبرى هو القاعدة التي يتأسس عليها سلوك الكثيرين من المولعين بالزهور والحيوانات وبالحدائق البسيطة، وبالتجوّل، وبالريف وسكانه، وبالعديد من منتوجات العصور القديمة؛ بشرط أن لا يكون هناك من تدخل لشيء من تكلّف ولا من غرض عَرضي بعينه. ولا يتم هذا الاهتمام بالطبيعة إلا بشرطين؛ أولهما أن يكون الموضوع الذي يوحي لنا بذلك مما هو ***طبيعة***، أو شيئاً نأخذه على أنه كذلك؛ وثانيهما أن يكون ***ساذجاً*** (بالمعنى الحرفي للعبارة)، بما معناه أنه طبيعة في تناقض مع المصطنع، وتجعله يخجل من نفسه.

وحالما ينضاف هذا الشرط الثاني إلى الأول، وليس قبلها، تصبح الطبيعة شيئاً ساذجاً.

والطبيعة من هذا المنظور ليست شيئاً آخر بالنسبة لنا غير الوجود التلقائي، وجود الأشياء من خلال نفسها، والوجود وفقاً لقوانينها الخاصة والثابتة.

يكون هذا التصور بكل بساطة ضرورياً عندما نجد أنفسنا نبدي اهتماماً بمثل هذه الظاهرات. وإذا ما استطاع أحد أن يضفي على زهرة صناعية مظهر الطبيعة وبدرجة من كمال الإتقان يجعلها قادرة على خداعنا، أو أن يستطيع أحدنا أن يدفع بمحاكاة السذاجة في التقاليد إلى الحدود القصوى للإيهام، فإن اكتشاف طابع المحاكاة في ذلك سيدمر كليّا ذلك الإحساس الذي نتكلم عنه هنا(١) من هنا يتضح لنا أن هذا

(١) يذكّر كنط، وهو حسب معرفتي أول من بدأ في التفكير في هذه الظاهرة، بأنه إذا ما حصل لنا أن استمعنا لصوت بلبل مقلّد من قبل إنسان بطريقة متقنة تجعله يبلغ ذروة الإيهام، واستسلمنا لذلك الانطباع بأقصى ما يمكن من الإعجاب والتأثر، ثم انكشفت لنا بعدها تلك الخدعة، فسينجر عن انجلاء الوهم أن تتبدد المتعة لدينا مباشرة وبصفة كلية. لنراجع في هذه المسألة فصل «*عن المصلحة العقلية في الجميل*» من كتاب نقد ملكة الحكم. ومن لم يعرف عن هذا المؤلف سوى المفكر الكبير سيفاجأ مفاجأة سارة بأن يعثر هنا على أثر لقلبه وإحساسه، وسيقتنع من خلال هذا الاكتشاف بالموهبة الفلسفية العليا لهذا الرجل، ـ تلك التي تفترض على أية حال وحدة هاتين الخصلتين ـ (المؤلف)

* انظر «نقد ملكة الحكم» (ترجمة سعيد الغانمي)؛القسم الأول؛ الكتاب الثاني؛ الفقرة ٤٢: عن المصلحة العقلية في الجميل: «... لكنني أؤكد على أن اتخاذ مصلحة مباشرة في جمال الطبيعة (وليس فقط امتلاك ذوق للحكم عليها) هو دائما علامة على نفس خيّرة، وأنه إذا كانت هذه المصلحة ديدناً، فهي تشير في الأقل إلى نزوع ذهني نحو أثرة الشعور الأخلاقي، إذا ما اجتمع بتأمل الطبيعة». (ـ المترجم ـ).

النوع من الإحساس المريح الذي نجده في الطبيعة ليس إحساساً إستطيقياً، بل أخلاقياً؛ ذلك أنه يتأتى عن طريق فكرة، ولا يتولد مباشرة عن المعاينة؛ وبالتالي فإنه لا يتجه باهتمامه بالمرة نحو جمال الصورة. وما الذي تحمله بالنهاية زهرة عادية بسيطة ليس فيها ما يجلب الانتباه، أو نبع مائي، أو حجر تكسوه الطحالب، أو زقزقة العصافير، وطنين النحل.. إلخ، ما الذي تحمله في ذاتها مما يمكن أن يكون جديراً بالإعجاب بالنسبة لنا؟ وما الذي يمكن أن يجعلها تنتظر أن تنال محبتنا إذاً؟ فليست تلك الأشياء هي ما نمنحه محبتنا، بل **فكرة** ما تتجسد من خلالها. إننا نحب فيها الحياة المبدعة بصمت، والفعل الذي يحدث من تلقاء نفسه، والوجود (الذي يتم) بموجب القوانين الخاصة، والضرورة الداخلية، والوحدة الأبدية مع الذات.

إنها ذلك الذي ***كنا***، وذلك الذي ***سيكون علينا أن نكونه*** مجددا. كنا طبيعة، ومهمّة الثقافة هي أن تقودنا من طريق العقل والحرية نحو العودة إلى الطبيعة. تلك الأشياء هي إذاً تجسيد لطفولتنا الضائعة، التي تظل أغلى شيء لدينا، وذلك هو ما يجعلها تملؤنا بشيء من الكآبة؛ وهي في الآن نفسه تجسيد لأرقى درجات اكتمالنا المثالي، وذلك هو ما يجعلها تضعنا في حالة من التأثر السامي.

غير أن كمالها ليس مزيّة تُحسب لصالحها، لإنه ليس من عمل اختيارها. فهي تمنحنا إذاً كل متعتنا بما يجعلها، دون أن يكون علينا أن نخجل من ذلك، صوراً نموذجية لنا. تحيطنا بظهور قدسي مستمر، غير أنه ينعش أكثر مما يُحيي. وما يكوّن طبعها هو بالذات ذلك الذي ينقص طبعنا لبلوغ الكمال؛ وما يميزنا عنها هو ذلك الذي ينقصها لبلوغ منزلة الألوهية. نحن أحرار، بينما هي ضرورية؛ نحن نتغير، وتظل هي ثابتة. لكن، فقط عندما يقترن الجانبان ـ عندما تتبع الإرادة قانون الضرورة،

وعندما يظل العقل يملي قانونه داخل التغيّر المطرد للخيال، عندها فقط يمكن للقدسي أو للمثال أن يظهر إلى الوجود. إننا نرى من *فيها* إذاً كل ما ينقصنا، لكن ما نكون مدفوعين إلى الصراع من أجله، وما نتمنى بالرغم من امتناعه علينا، أن نظل نتقدم باطراد باتجاه الاقتراب منه، ونحن ندرك أننا لن نبلغه أبدا. ونرى ***في أنفسنا*** ميزة تنقصها، وهي، إما أنها لا تستطيع البتة بلوغها، مثلها مثل عديمي العقل، أو أنها لا تستطيع أن تبلغها إلا إذا ما تبعت ***طريقنا***، على غرار الأطفال. وبذلك تمنحنا إمكانية الإحساس الأكثر حلاوة بإنسانيتنا منظوراً إليها كفكرة مجمَلة، وإن كانت ستصيبنا بالإحباط عند النظر إلى كل *حالة منفصلة من وضعنا*.

وبما أن هذا الاهتمام بالطبيعة يقوم على فكرة، فإنه لا يمكن أن يظهر إذاً إلا لدى طبائع مهيّأة لتقبّل الأفكار، أي طبائع أخلاقية. غير أن الأغلبية الساحقة من الناس يتظاهرون مجرد تظاهر بمثل هذا الاهتمام، وما يبدو عليه هذا الميل الإحساسي من انتشار في عصرنا الحاضر معبراً عن نفسه، خاصة منذ ظهور بعض المطبوعات، في تلك الأسفار العاطفية، والولع بالحدائق والتجوّل وهوايات أخرى من هذا النوع، لا يمكن أن يكون دليلاً على انتشار هذا الإحساس واعتباره أمراً مشتركاً بين الجميع. وفي الحقيقة، تظل الطبيعة تحدث دوماً أثراً ما حتى على أكثر الناس تكلساً في الأحاسيس، لأن القابلية الأخلاقية المشتركة بين جميع الناس كافية لكي يحصل ذلك، وأننا جميعنا ودون استثناء، ومهما كان حجم ابتعادنا عن بساطة الطبيعة وحقيقتها، نظل دوماً مدفوعين إليها *بالفكر*. وتعبر هذه الحساسية تجاه الطبيعة عن نفسها بأكثر قوة وعلى نحو كثير الانتشار في علاقتنا بالأشياء الأكثر قربا منا والتي تمنحنا فرصة للالتفات إلى أنفسنا.والنظر عن قرب إلى ما هو غير طبيعي فينا، كقربنا من الأطفال مثلاً، ومن الشعوب الطفولية. وإننا لنخطئ

عندما نعتقد أن تصورنا لما عليه الأطفال من هشاشة هو الذي يحرك أحاسيسنا تجاههم ويجعلنا نقضي لحظات مفعمة بالأحاسيس الرقيقة بالقرب منهم. قد يكون هذا الأمر صحيحاً لدى أولئك الذين يستمدون من ضعف الآخرين إحساساً بتفوقهم، ولاشيء غير ذلك الإحساس. لكن ذلك الإحساس الذي أتكلم عنه (وهو لا يوجد إلا داخل حالات خاصة للنفس ولا ينبغي أن نخلط بينه وبين ذلك الذي تثيره فينا الحركة البهيجة للأطفال) هو في الحقيقة شيء محبط أكثر من كونه إيجابيا بالنسبة لكبريائنا، وإذا ما جاء منطويا عَلى من شيء إيجابي، فإن ذلك لن يكون لصالحنا نحن. وذلك ليس لكوننا ننظر إلى الطفل من علياء قوتنا وكمالنا، بل لأننا، ومن منطلق محدودية حالنا المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمستوى ما بلغناه من **محدَّد** فينا، ننظر بعين *التقدير* إلى ***قابلية التحدد*** اللامحدودة التي مازالت في الطفل وإلى براءته الخالصة، ونجد أنفسنا واقعين في حالة من التأثر، ويكون إحساسنا في تلك اللحظة ممتزجا على نحو بيّن للعيان بالحنين بمقدار لا نستطيع معه أن نتجاهل سبب ذلك. إزاء الطفل نكون أمام ***القابلية*** البكر ورصيد ***الإمكانات***، ومعنا نحن نكون أمام ***المنجَز***، وهذا الأخير دوماً دون مستوى الأول بكثير. من هنا يكون الطفل بالنسبة إلينا تذكيراً بالصورة المثلى، لا تلك التي أنجزناها، بل تلك التي تخلّينا عنها، وبالتالي ليست صورة الضعف والمحدودية بأي حال من الأحوال هي التي تثير أحاسيسنا نحوه، بل، على العكس من ذلك تماما، صورة طاقاته النقية والحرة، وتلك التي تعبر عن كماله ولامحدوديته هي ما يحرك أحاسيسنا تجاهه. ولذلك يكون الطفل بالنسبة للإنسان الأخلاقي والحساس شيئاً ***مقدسا***، تمحي العظمة التجريبية فيه في ظل عظمة المثال الكامن فيه، وكل ما يمكن أن

يخسره من قيمة أمام حكم الذكاء العملي، يكسبه مضاعفا أمام حكم العقل.

إن هذا التناقض بين حكم الذكاء وحكم العقل هو بالذات ما يحكم بصفة كلية ظهور ذلك الإحساس المزدوج الذي يثير فينا نمط التفكير الساذج. فهو يوحد بين البساطة ***الطفولية والصبيانية***: من خلال هذه الأخيرة يداعب نقطة حساسة في الذكاء ويثير فينا بالتالي تلك الابتسامة التي نعبر من خلالها عن تفوقنا (*النظري*). لكن حالما يكون لدينا داع للتفكير في أن البساطة الصبيانية هي في الآن نفسه بساطة طفولية، وأن مردها ليس انعدام ذكاء، ولا هو قصور في المقدرة، بل قوة *عملية* أرقى، وقلبٌ كله براءة وحقيقة، هي مصدر رفعته الباطنية التي تجعله يشمئز من كل تصنّع؛ عندها يختفي ذلك الاحتفاء الظافر بالذكاء، ويتحول الاستهزاء بالسذاجة إلى إعجاب بالبساطة. نجد أنفسنا مدفوعين إلى احترام ذلك الذي كان موضوعاً لسخريتنا، ثم، ونحن نلقي نظرة على أنفسنا، لا يسعنا إلا أن نأسف لحالنا، لكوننا لسنا شبيهين به. هكذا ينشأ ذلك الإحساس الغريب الذي تتمازج فيه الدعابة والاحترام والكآبة[١] ذلك هو شرط السذاجة: أن تنتصر الطبيعة على الصنعة،

---

(١) في ملاحظة ملحقة بمقالة عن الجليل («نقد ملكة الحكم الإستطيقية» ص ٢٢٥ من الطبعة الأولى*) يميّز كنط بين هاته المكوّنات الثلاث في الإحساس بالساذج، لكنه يقدم تفسيرا مختلفاً لذلك. «هناك مزيج من هذين الإحساسين (المتعة كإحساس حيواني، والاحترام كإحساس عقلي) يتآزران داخل السذاجة، التي هي ليست شيئاً آخر غير ظهور على السطح للصدق الطبيعي الأصلي الكامن في الإنسان كشيء مناقض للتصنّع الذي تحول إلى طبيعة ثانية فيه. نضحك من البساطة التي لم تتعلم بعد كيف تتستر خلف التصنع، ومع ذلك نبتهج أيضاً للبساطة الطبيعية التي تشوّش هنا لعبة ذلك التصنع. نكون في انتظار السلوكات اليومية المعتادة للناس الذين اكتسبوا بالدربة=

=أفانين التصنع والظهور بمظهر جميل ولائق، وها نحن نلتقي بالطبيعة البريئة النقية، التي لم نكن ننتظر ظهورها هنا، ولم يكن لذلك الذي فسح لها المجال لتكشف عن نفسها نية البتة في ذلك. وإذا ذلك الافتعال الحريص على المظهر الجميل والمخادع، الذي نوليه اعتباراً كبيراً في حكمنا، يجد نفسه وقد انهار وتبدد، والمخادع الذي يسكننا نحن أنفسنا قد سقط عنه القناع في الآن نفسه؛ وسينجر عن ذلك أن نجد أنفسنا في حالة نفسية يتجاذبها اتجاهان على التوالي، ويحدث للجسم من جراء ذلك رجة نافعة. وبما أن شيئاً أفضل بكثير من كل السلوكات المعتادة، ألا وهو نقاء التفكير (أو الاستعداد لذلك على الأقل)، لم يضمحل كليا في الطبيعة الإنسانية فإن ذلك يضفي جدية وتقديراً عالياً على لعبة ملكة الحكم هذه. لكن، ولأن هذه الظاهرة عابرة ومؤقتة سرعان ما تسدل ستارة التصنع فوقها من جديد، فإن انطباعنا سيداخله شيء من أسف هو في الحقيقة تأثر رقيق يستطيع أن يتلاءم، بل ويتلاءم بالفعل على أفضل وجه عادة، مع ذلك الضحك البريء الذي نقابل به ظهور السذاجة، وسيكون هذا التعاطف ضربا من التعويض أيضاً عن الارتباك الذي يحدث لدى الشخص المعني لكونه يفتقر إلى تلك البراعة والفطنة المشتركة بين بقية الناس».

أعترف بأن هذا التفسير لا يرضيني كثيراً بما يؤكده عن السذاجة عموماً مما لا ينطبق في أفضل الأحوال إلا على نوع بعينه منها، ألا وهي سذاجة المفاجأة، التي سأتكلم عنها لاحقا. من الأكيد أن ذلك سيكون مثيرا للضحك أن ينكشف أحد ما عن طبيعته البريئة بموجب سذاجة فيه، وفي أحيان عديدة يكون ذلك الضحك متأتٍ عن انتظار مسبق ما لم يتم تحقيقه. لكن حتى أكثر أنواع السذاجة نبلاً، سذاجة الخُلُق النبيلة ستثير لدينا دوماً *ابتسامة* لا تكون ناجمة عن انتظار لم يتحقق، بل يمكن تفسيرها من خلال تضارب سلوك ما مع الأشكال المتداولة والمنتظرة. كما أشك في أن ذلك الأسف الذي يمتزج بإحساسنا أمام هذا النوع الأخير من السذاجة يتعلق بذلك الشخص المعني، بقدر ما يتعلق بنا نحن أنفسنا، بل والمجتمع الإنساني عموماً، الذي يذكرنا التفاؤنا بالسذاجة بمدى تفسخه وانحطاطه. من الواضح أن الأمر يتعلق هنا بحداد أخلاقي لابد أن يكون له موضوع أكثر سموا من الشرور المادية التي تهدد الصدق في المسار المعتاد للعالم، ولا يمكن لهذا الموضوع أن يكون شيئاً آخر غير تلف الحقيقة والبساطة لدى الإنسانية. (المؤلف).

* «نقد ملكة الحكم»؛ القسم الأول: نقد ملكة الحكم الجمالية؛ الفقرة ٥٥ (المترجم).

ويحدث هذا إما دون علم ولا إرادة من الشخص، أو عن وعي تام منه. في الحالة الأولى نكون إزاء السذاجة ***المفاجئة*** والمسلّية، وفي الثانية إزاء سذاجة تدبُّرٍ واعية، وهي المؤثِّرة.

في حالة السذاجة المفاجئة يجب أن يكون الشخص المعني قادراً ***معنوياً*** على إنكار الطبيعة؛ وفي حالة السذاجة الواعية، لا ينبغي عليه ذلك، لكن لا يحق لنا، إذا ما أردنا منها أن تثير فينا انطباعاً بالسذاجة، أن نعتبرها غير قادرة ***فيزيائيا***على ذلك. ولذلك لاتمنحنا أفعال وأقوال الأطفال انطباعاً بالسذاجة إلا طالما نظل لا نتذكر عدم قدرتهم على التصنّع، وأن لا نأخذ في الاعتبار غير التناقض بين طبيعيتهم والتصنع الذي فينا. ***السذاجة هي الطفولي، هناك حيث لم يعد منتظَرا***، وذلك بالذات هو ما يجعلها لا تستطيع أن تُنسب بالمعنى الصارم إلى الطفولة الحقيقية.

لكن في كلا الحالتين، في السذاجة المفاجئة، كما في السذاجة الواعية، تكون الطبيعة هي المُحقّة والتصنّع غير محقّ.

بهذا التعريف نكون قد استوفينا الآن الإحاطة بمفهوم السذاجة. إن الانفعال طبيعة هو أيضاً، أما قواعد اللياقة فهي اصطناع، ومع ذلك فإن انتصار الانفعال على التصنع يظل أمراً ليس أقل من سذاجة. وإذا ما انتصر ذلك الانفعال نفسه على التصنع، أي على اللياقة المزيّفة وعلى الخداع، عندها لن يكون لدينا من داع للتردد في أن نسمي ذلك سذاجة. سيكون المطلوب من الطبيعة إذاً أن لا تنجز انتصارها على الصنعة، كقوة ***ديناميكية*** من خلال سلطتها الغاشمة، بل من خلال شكلها **كقوة *معنوية***، أو في كلمة واحدة: أن لا تنجز ذلك من منطلق ***الحاجة***، بل من منطلق ***الضرورة الداخلية***. فليس *لنقيصةٍ* في التصنّع، بل *لعدم لزومه*

يتحقق الانتصار للطبيعة، ذلك أن النقيصة ***نقص***، ولا شيء مما يتأتى عن نقص يمكن أن يكون محل تقدير. صحيح أن هناك دوماً في حالة السذاجة المفاجئة قوة طاغية للانفعال و*نقص* في التفكّر هما اللذان يسمحان للطبيعة بالتعبير عن نفسها، لكن ذلك النقص وتلك القوة الطاغية لا يصنعان سذاجة، بل كل ما في الأمر أنهما يمنحان فرصة للطبيعة كي ***تمضي على طريق تكوينتها، أي أن تظل مسايرة لقوانين الانسجام دون عوائق.***

لا تناسب السذاجة المفاجئة غير الإنسان، بل فقط ذلك الإنسان الذي يكون قد كف ساعتها عن كونه طبيعة خالصة وبريئة. فهي تشترط إرادة لا تتوافق مع ما تفعله الطبيعة من لدن نفسها. وإذا ما دفعنا بذلك الشخص إلى التفكّر واستعادة وعيه فإنه سيصاب بالذعر من نفسه. وبالمقابل فإن إنسان السذاجة الواعية سيتعجب من الناس ومن دهشتهم إزاءه. وبما أن ما يجعل الحقيقة تعبر عن نفسها في السذاجة المفاجئة ليس الطابع الشخصي والأخلاقي، بل الطابع الطبيعي الذي أطلقه الانفعال، فإننا لا نعترف بأي فضل للشخص من خلال ذلك الصدق، ويكون ضحكنا منه إذاً سخرية مبررة لا يمكن أن يمنعها أي احترام نكنّه لذلك الشخص. لكن، وبما أن صدق الطبيعة هو الذي يطل برأسه من تحت حجاب الزّيف، فإننا سنشعر برضا من درجة سامية يقترن لدينا بإحساس التشفي من شخص ضبطناه متلبّساً بالخداع؛ ذلك أن الطبيعة في تناقضها مع التصنع، والحقيقة في تناقضها مع الخداع تكون دوماً مثيرة للاحترام. وهكذا ينتابنا إزاء السذاجة المفاجئة إحساس حقيقي بالرضا الأخلاقي، وإن لم يكن لموضوعه طابع أخلاقي.

لا شك أننا نظل نحترم الطبيعة في السذاجة المفاجئة، لأننا نظل نحترم الحقيقة؛ بينما نحترم ***الشخص*** في السذاجة الواعية، ولا نجد

بالتالي متعة في الرضا الأخلاقي فقط، بل في موضوع أخلاقيّ أيضاً. وفي هذه الحالة كما في الثانية تكون الطبيعة هي ***المحققة*** في كونها تقول الحقيقة، لكن في الحالة الثانية لا تكون الطبيعة فقط محقّة، بل يكون الشخص أيضاً جديراً *بالاحترام*. في الحالة الأولى يجلب صدق الطبيعة دوماً عاراً يلحق بالشخص، لأن الصدق هنا يكون غير إرادي؛ وفي الحالة الثانية يكون الصدق فضلا له، حتى وإن كان ما يخبر به مما يجلب له العار.

ننسب لشخص ما سذاجة واعية عندما يطرح جانباً في حكمه على الأشياء كل العلاقات المصطنعة والمرغوبة ولا يولي عنايته إلا للطبيعة البسيطة. نطالبه بالتزام التمسك بالطبيعة السليمة في كل ما يمكن أن تكون لنا فيه أحكام، ولا نعفيه إلا ممّا يُفترض الابتعاد فيه عن الطبيعة، في التفكير أو في الإحساس، شرطاً ضرورياً لمعرفة هذه الأخيرة.

عندما يحدّث أب إبنه بأن شخصاً ما يموت جوعاً، ثم يأخذ الطفل حافظة نقود أبيه ليسلمها لذلك الرجل الجائع، يكون ذلك السلوك ساذجا، ذلك أن الطبيعة السليمة هي التي تصرفت من خلال الطفل. وفي عالم تسوده الطبيعة السليمة سيكون ذلك الطفل محقاً في تصرفه ذاك. فالطفل لم يول اهتمامه إلا إلى الحاجة وإلى الوسيلة الأقرب لتلبيتها؛ لأن حق الملكية الذي يتسع على نحو يصبح فيه جزءاً من الإنسانية مهدداً بالهلاك جوعاً لا يجد له من أساس في الطبيعة الخالصة. وبذلك يكون تصرف الطفل إدانة مخجلة للعالم الواقعي، وذلك ما يعترف به قلبنا من خلال إحساس الرضا الذي يشعر به إزاء هذا السلوك.

وعندما يبوح رجل عديم التجربة لكنه سليم الفهم بأسراره لشخص آخر يخادعه ويعرف كيف يتستر بمكر على خداعه، ويسلمه بيده أداة

تمكنه من الإساءة إليه، فإننا نعتبر ذلك سذاجة. وسنسخر منه لكننا لن نمنع أنفسنا من احترامه بسبب ذلك. فثقة هذا الرجل في غيره نابعة عن صدق أحاسيسه الخاصة؛ وهو على الأقل ليس ساذجا إلا لكونه على ما هو عليه من صدق.

والسذاجة في طريقة التفكير لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون من خصائص الطباع الفاسدة، بل لا تكون إلا لغير الأطفال وذوي الروح الطفولية. يتصرف هؤلاء الأخيرين غالباً ويفكرون على نحو ساذج داخل عالم يسوده التصنع، وينسون من منطلق سماحة إنسانيتهم أنهم يتعاملون مع عالم فاسد، ويتصرفون حتى داخل بلاطات الملوك بتلقائية وبراءة لا توجد إلا في العالم البسيط للرعاة.

ويظل من الصعب جداً على أية حال أن نميز بطريقة صائبة بين البراءة الطفولية والصبيانية، ذلك أن هناك سلوكات تتأرجح على الحافة الفاصلة بينهما، بحيث نجد أنفسنا في حيرة إزاءها، أنضحك من محدوديتها، أم نكن احتراما لهذه البساطة النبيلة. ولدينا مثال معبر عن ذلك في تاريخ حكم البابا أدريان الخامس التي يصفها لنا السيد شروك Schröckh[1] بتلك الدقة والحقيقية البراغماتية التي تميزه. ذلك البابا ذي المولد الهولندي ترأس البابوية في فترة عسيرة من حياة القيادة الكنسية، يتقابل فيها حزب متشدد صدامي يسعى بلا هوادة إلى كشف عيوب الكنيسة الرومانية، وحزب له كل المصلحة في التستر عليها. والسؤال

(١) يوهانس ماتياس شرويخ (Johann Matthias Schröckh 1733 - 1808) طبيب وشاعر ومؤرخ ألماني ومختص في العلوم الأدبية. من مؤلفاته «تاريخ الديانة والإكليريكوس المسيحية» *Historia religionis et ecclesiae christianae*, 1777 وهو الذي يتكلم عنه شيللر في هذا النص.

المهم هنا ليس ما الذي سيفعله طبع ساذج في مثل هذه الأوضاع إذا ما كتب لشخص من هذا النوع أن تنتهي به مسيرته على سبيل الخطأ إلى الجلوس على كرسي البابوية، بل إلى أي حد يمكن للسذاجة الواعية أن تكون ملائمة لمهمة بابا؟ ولم يكن هذا الأمر، بالمناسبة، مما كان يسبب قلقاً كبيراً للبابوات السابقين ولا للاحقين على أدريان. كانوا جميعهم يتبعون في تطابق تام النظام الروماني الذي تم وضعه لمرة وإلى الأبد دون أدنى حياد عنه في أي موقع. إلا أن أدريان ظل يحمل في شخصيته الطابع الصريح والمباشر لشعبه وبراءة وضعه الخاص السابق. من داخل الدائرة الضيقة لللاهوتيين رأى نفسه يرتقي حتى ذلك الموقع الأسمى، وظل، حتى وهو يحتل تلك المرتبة العليا للشرف، لا يحيد عن وفائه لطبعه البسيط. كانت تجاوزات الكنيسة تثير انزعاجه، وكان على غاية من الصراحة كيما يخفي في العلن ما كان يفكر فيه في سريرته. ووفقاً لهذا سمح لنفسه في رسالة «*التوجيهات*» التي حمّل بها مندوبه إلى ألمانيا باعترافات لم يسبق لبابا قبله أن عبر عنها، ومنافية للقواعد التي يتبعها قصره. من بين ما جاء في تلك التوجيهات: «*نعلم جيداً أن أشياء شنيعة تجري منذ سنوات فوق هذا الكرسي المقدس؛ ولا غرابة إذاً أن يسري المرض الذي أصاب الرأس إلى بقية الأعضاء، وأن ينتقل من البابا إلى الأساقفة. جميعنا في ضلال، ومنذ زمن طويل لم يوجد أحد من بيننا ممن فعل خيراً، لا أحد*». وفي موضع آخر أعطى أمراً لمندوبه بأن يصرح باسمه بأنه، هو، أدريان برء من كل لوم أو عتاب بشأن ما قام به البابوات السابقون عليه، وأن تلك التجاوزات كانت تثير استنكاره دوماً، منذ أن كان يحتل مرتبة...إلخ. يمكننا أن نتصور بسهولة كيف كان تقبّل الإكليروس الروماني لتلك السذاجة البابوية؛ إن أدنى ما عِيب عليه واتُّهم به هو أنه خان الكنيسة وأسلمها

فريسة للهراطقة. يمكن لهذا السلوك الموغل في الحماقة أن يكون جديراً بإعجابنا لو أننا نستطيع فقط أن نقنع أنفسنا بأنه كان عملاً ساذجاً حقاً، أي أن ذلك كان صادراً فقط عما أملاه عليه الصدق الطبيعي لطبعه دون أي اعتبار لما سيكون له من تبعات، وأنه ما كان ليمنع نفسه من القيام به حتى وهو يتمثل مدى الضرر الذي سينجر عن فعلته المتهورة تلك. لكن لدينا ما يحمل على الاعتقاد بأنه لم يكن ينظر إلى فعلته تلك كشيء بريء مجرد تماماً من أغراض سياسية، وقد مضى في براءته تلك أبعد مما ينبغي كي يأمل في أنه بتنازله للخصم سيكون قد ضمن مكسبا مهما لصالح كنيسته. لم يكن ليتوهم بأنه إنما قام بما قام به من منطلق الرجل الصادق فقط، بل من منطلق مسؤولية البابا أيضاً، متناسياً في ذلك أن تلك العمارة الأكثر تصنعاً من بين كل العمارات (الكنيسة ـ المترجم ـ) لا يمكنها أن تظل قائمة إلا من خلال الدأب المتواصل على نفي الحقيقة. لقد كان الخطأ الفادح الذي قام به إذاً هو أنه لجأ إلى وسائل إنقاذ وحفظ لمعالجة وضع مناقض كلياً لأوضاع طبيعية يمكن لتلك الوسائل أن تكون ناجعة في معالجتها. هذا الأمر هو ما يجعلنا نجري تغييراً كبيراً على حكمنا، وبالرغم من أننا لن ننكر تقديرنا لنزاهة القلب التي تأتت عنها هذه الحركة، فإن هذا التقدير سيطرأ عليه النقص مع ذلك من خلال الفكرة التي تتكون لدينا من أن الطبيعة كانت أمام نقيض ضعيف هنا في مواجهتا مع التصنع، والقلب أمام عقل غير متين.

كل عبقرية حقيقية تكون ساذجة أو لا تكون. فالسذاجة وحدها هي التي تجعل من الشخص عبقرياً، وما يكون عليه في المجال الذهني والإستطيقي لا يستطيع أن ينكره على نفسه في المجال الأخلاقي. غريبا عن القواعد ـ عكاكيز الضعف ومصححات الإعوجاج ـ، مستدلا بالطبيعة وحدها أو بالغريزة -ملاكه الحارس ـ يمضي هادئاً عبر كل

فخاخ الذوق المزيّف، التي لا يفلت من الوقوع فيها غير العبقري الذي يعوزه الذكاء كي يتهيأ لتفاديها مسبقا. فالعبقري وحده هو الذي يملك القدرة على أن يكون في بيته وهو يرتاد المجهول، وأن يوسع من محيط الطبيعة دون *الخروج* عنه. لا شك أنه يحدث أحياناً لأكبر العباقرة أيضاً أن يقترفوا فعل الخروج عن الطبيعة، لكن ذلك يكون بسبب أنّ لهم هم أيضاً لحظات لانفلات المخيلة تجعل الطبيعة الحارسة تتخلى عنهم، أو لأن قوة النمط المثالي تجرفهم في تيارها، أو أن الذوق الفاسد لعصرهم يجرهم إلى الانحراف عن مسارهم.

يعالج العبقري أكثر المسائل تعقيداً ويحلها بسهولة وببساطةٍ غايةً في التواضع: تظل بيضة كولومبوس[١] هي العلامة المميزة لكل قرار عبقري. ولا تثبت له صفة العبقري إلا لكونه يتخذ البساطة وسيلة للتغلب على تعقيدات الصنعة وتعقيداتها. وهو لا يتصرف وفقاً لمبادئ متعارف عليها، بل وفقاً لاكتشافاته وأحاسيسه، لكن اكتشافاته إشراقات ربانية (فكل ما تفعله الطبيعة السليمة ربّاني)، وأحاسيسه قوانين لكل زمان وكل الأجناس البشرية.

---

(١) هي حيلة كولومبوس. عندما عاد كريستوف كولومبوس من رحلته التي اكتشف فيها القارة الأميركية، زعم أحد الحاضرين في اللقاء الذي كان له لدى الكاردينال بيدرو مندوزا مستشار القصر الملكي، وهو يحاول الاستنقاص من شأن اكتشافه، بأن اكتشاف العالم الجديد أمر يمكن أن يتيسر لأي إنسان، ولا شيء فيه ممكا يمكن أن يعتبر خارقا للعادة. عندها تحدى كولومبوس الحاضرين بأن طلب منهم أن يجعلوا بيضة مسلوقة تنتصب فوق المائدة دون أن تقع. واتفق الجميع على أنها لعبة مستحيلة. لكن كولومبوس تقدم ليقوم بالتجربة بنفسه، ثم ضرب بالبيضة على المائدة فانكسر أسفلها وبقيت ثابتة في موضعها، الأمر الذي أغضب الحاضرين واعتبروها حيلة ماكرة، وأنه بإمكان أي شخص أن يفعل ذلك. فأجابهم كولومبوس: صحيح إنه كان بإمكانكم جميعا أن تفعلوا ذلك، لكنني أنا الذي فعلت. ـ المترجم ـ

وما يبديه العبقري من طبع طفولي في أعماله، يبديه أيضاً في حياته الخاصة وفي معاملاته الأخلاقية. إنه **ذو حياء**، لأن الطبيعة خجولة دوماً، لكنه ليس **مؤدبا**، لأن فساد الطبع وحده هو المؤدب. وهو **ذكي**، لأن الطبيعة لا يمكن أن تكون على عكس ذلك، لكنه **ليس ماكرا**، فالتصنع وحده يكون كذلك. وهو **وفيّ** عن طبع وميل، لكن ليس لأن قوانين مبدئية تملي عليه ذلك، بل لأن الطبيعة، ومع كل تقلباتها، تعود دوماً إلى نقطة وضع سابق لها حاملة معها دوماً نفس الحاجة البدئية. وهو متواضع، بل أبله أيضاً، لأن العبقري يظل دوماً غامضاً على نفسه؛ لكنه ليس جبانا، لأنه لا يعرف مخاطر الطريق التي يمضي عليها. ونحن لا نعرف سوى القليل عن الحياة الخاصة لكبار العباقرة، لكن هذا القليل مما احتفظت لنا به الذاكرة عن سوفوكلس مثلاً، وعن أرخميدس وأبقراط، ومن العصور القريبة عن أريوست ودانتي وطاسو، وعن رفائيل وألبرشت دورر وسرفنتس وشكسبير وفيدلينغ وستيرن وآخرين، تثبت لنا صحة ما قلناه عنهم آنفا.

أجل، ومهما سيبدو هذا الأمر عسيراً على القبول، فإن أعظم رجال الدولة، والقائد الحربي الكبير، طالما يكون للعبقرية دور محدد في عظمتهما، لا يخلو أحدهما من سذاجة في الطبع. وسأكتفي هنا بذكر إيبامينونداس ويوليوس قيصر من العصور القديمة، ومن الأقرب منا هنري الرابع الفرنسي، وغوستاف أدولف من السويد والقيصر بيتر الأكبر. كما أن الكونت مارلبرو، وتيران وفندوم يبدون لنا جميعهم بهذا الطبع الساذج. أما لدى الجنس الأنثوي، فهناك قد بلغت الطبيعة الكمال في تكوين الطبع الساذج. وليس هناك من أمر تتفنن رغبة الإعجاب لدى النساء في إبدائه مثل الظهور ب*مظهر السذاجة*؛ ولنا هنا دليل بإمكانه أن يكون كاف لوحده، إذا ما تعذر علينا غيره من الأدلة، وهو أن السلطة

الكبرى للمرأة تقوم على هذه الصفة. لكن، وبما أن المبادئ السائدة في تربية المرأة في صراع دائم مع هذا الطبع، فإنه سيكون من الصعب على المرأة في المجال الأخلاقي، كما على الرجل في المجال الذهني، أن تظل، وهي تتمتع بمزايا تربية جيدة، محافظة على هذه الميزة الطبيعية. وستكون المرأة التي تستطيع أن تؤالف بين أسلوب تعامل رشيق في المجتمع الراقي وتلك السذاجة التي تظهرها في سلوكها على نفس القدر من الجدارة بالاحترام من الرجل الذي يؤالف على نحو سلس بين التربية المدرسية الصارمة وحرية التفكير على نحو عبقري.

إن طريقة تفكير ساذجة سينجر عنها حتماً تعبير ساذج في الكلام كما في الحركات، ويكون ذلك هو المكوّن الأساسي للرشاقة. من خلال تلك الرشاقة الساذجة يعبر العبقري عن أرقى وأعمق أفكاره؛ إنها كلمات آلهة على لسان طفل. وبينما يسعى الذكاء المدرسي في خوفه الدائم من الوقوع في الخطأ، إلى تسمير كلماته ومفاهيمه على صليب النحو والمنطق، ويجعل نفسه جافا ومتحجراً كي لا يكون غير قليل الدقة، ويبتدع كلمات كثيرة ليقول القليل، ويفضل أن ينزع عن الفكر قوته وحدته لئلا يجرح قارئاً قليل الحذر، يضع العبقري بجرة قلم موفّقة الملامح الواضحة والثابتة لفكرته، والمتحررة من كل القيود مع ذلك. وبينما تظل العلامة لدى الأول شديدة التباين مع ما تشير إليه، دائمة الغربة عنه، تنبع اللغة لدى العبقري من الفكرة بما يشبه الضرورة الداخلية وتكون في وحدة حميمة معها، بما يجعل العقل يتجلى عاريا، حتى هو يلتحف بلباسها. إن مثل هذه الطريقة في التعبير التي تضمحل العلامة فيها داخل مدلولها، وحيث تترك اللغةُ الفكرة التي تعبر عنها عارية، ـ في حين لا تظهر الطريقة الأولى المعنى إلا وهي تحجبه ـ تلك هي ما يمكننا أن نسميه عبقرية وعمقاً فكرياً في أسلوب الكتابة.

وبنفس الحرية والهيأة الطبيعية التي يظهر عليهما العبقري في أعماله، تعبّر براءة قلبه عن نفسها في سلوك حياته. نعرف جيداً أن الإنسان في حياته الاجتماعية يكون بعيداً عن البساطة وعن الحقيقة الصارمة في التعبير بُعدَه عن بساطة الأحاسيس، فسهولة الوقوع في الذنب، وسهولة الوقوع في الغواية خلقت لديه حاجة إلى استقامة محكومة بالخوف. ودون أن يكون المرء بالضرورة مزيّفا تراه يتكلم بما لا يتفق مع ما يفكر فيه؛ ويكون عليه أن يتخذ طرقاً مراوغة لقول أشياء ليس من شأنها أن تجرح سوى أنانية مريضة، وليس فيها من خطر إلا على خيال قد طاله الفساد. وعندما يتعاضد تجاهل هذه الأعراف المتداولة مع صراحة طبيعية تحتقر كل اعوجاج وكل مظهر للزيف (وهي غير الفجاجة التي تتملص من القوانين لأنها تثقل عليها)، تنشأ عن ذلك في معاملات الحياة اليومية طريقة تعبير ساذجة تتمثل في تسمية الأشياء التي لا يعبَّر عنها البتة أو لا يعبَّر عنها إلا بطريقة متكلفة، بأسمائها الحقيقة وبطريقة واضحة ودون لف ومراوغة. من هذا النوع تكون تعبيرات الأطفال؛ تعبيرات تثير الضحك بسبب تعارضها مع الأعراف، لكننا نعترف مع ذلك في قرارة أنفسنا بأن الطفل على حق.

ما من شك في أن السذاجة الواعية لا يمكن أن تنسب إلا إلى الإنسان ككائن غير خاضع بكليته إلى الطبيعة، مع أنه لا يمكن أن يكون ساذجا في الحقيقة إلا لكون الطبيعة هي التي تؤدي عملها من خلاله. لكننا غالباً ما نعمد، تحت مفعول الخيال المتشاعِر إلى إسقاط خصائص للكائن العاقل على غير العاقلات. هكذا نضفي غالباً على حيوان، أو منظر طبيعي، أو بناية، بل على الطبيعة عامة طابعاً ساذجاً لمقابلتها مع إرادة الإنسان ومفاهيمه المتصوَّرة. إلا أن ذلك يفترض دوماً أن نضفي في ذهننا إرادة على ما لا إرادة له وأن نلاحظ فيه الاتجاه الصارم لقانون

الضرورة. إن عدم رضانا عن الاستعمال السيئ لحريتنا المعنوية وعما تفتقر إليه أفعالنا من انسجام، يقودنا بسهولة إلى تلك الحالة النفسية التي نجد نفسنا فيها نخاطب غير العاقل مخاطبتنا لإنسان، لننتهي بأن نجعل من ثباته الأبدي فضلا، ونحسده على سكون حالته، كما لو أنه كان على ذلك الشيء حقاً أن يخوض صراعاً ضد مغريات التصرف بطريقة مغايرة. ننزع في مثل هذه الحالات إلى اعتبار امتياز حيازتنا على عقل لعنةً وشرّا، ونجد أنفسنا، ونحن نواجه الإحساس الحاد بنقص منجزاتنا الواقعية، ننسى العدل في الحكم على مقدراتنا والمؤهلات التي ينطوي عليها كياننا.

لا نرى عندها في الطبيعة غير العاقلة سوى الأخت المحظوظة التي تنعم بحضن البيت الأمومي الذي غادرناه بدافع من غرور الحرية لنلقي بأنفسنا في عراء الغربة. وتأخذنا رغبة موجعة في العودة حالما نشرع في اختبار مرارات الحضارة، ومن موقع غربتنا البعيدة في أرض المصطنَع يتناهى إلينا نداء الصوت المؤثر للأم. طالما كنا مجرد أطفال للطبيعة، كنا سعداء وكاملين؛ ثم أصبحنا أحراراً وضاع منا الكمال والسعادة معا. عن هذا الإحساس ينبع حنين مزدوج غير متعادل إلى الطبيعة: حنين إلى ***سعادتها***، وحنين إلى ***كمالها***. ضياع الأولى هو موضوع حسرة الإنسان الحساس، وضياع الثانية موضوع حسرة الإنسان الأخلاقي.

لتسأل نفسك إذاً يا صديق الطبيعة الحسّاس: أهو خمولك الذي يتحسر على هدوئها، أم أخلاقيتك المجروحة التي تبكي انسجامها؟ لتسأل نفسك إذاً، ونفسك تشمئز من التصنع، ومفاسد المجتمع تدفع بك إلى العزلة في حضن الطبيعة الخرساء، إن هي مظالم تلك الحياة الاجتماعية ومتاعبها وانحرافاتها التي تنفّرك؟ لتقذف شجاعتك بنفسها إذاً بكل حبور في حضنها وسيكون لك معوّض هائل في الحرية التي تنبع

منها أفراحك. من المحق أن تجعل هدفا لك في السعادة الطبيعية التي ترنو بنظرك إلى أفقها البعيد، على أن تكون تلك التي تجدر بكرامتك. لتدع التذمر من الحياة، من اللامساواة التي تسود أحوالها، من ثقل ضغوطات الظروف، من عدم أمان المتاع، من نكران الجميل، من الظلم والاضطهاد؛ وليكنْ موقفك الطوعي أن تقبل بحرية مساوئ الحضارة، وأن تحترمها كشروط لازمة للخير الحقيقي؛ وحده ما هو شر فيها هو ما ينبغي عليك التذمر منه، لكن ليس بذرف دموع الجبان. بل لتعملْ على أن يكون سلوكك نقياً داخل تلك القذارة، حرّاً في ظل العبودية، ثابتاً داخل التقلبات المزاجية، ومستقيماً داخل تلك الفوضى. لا تخش الفوضى التي تحيط بك، بل الفوضى التي في داخلك. ليكنْ لك أن تتوق إلى الوحدة، لكن لا تسع إليها من خلال التماثل؛ ولتطلبْ نفسُك الهدوء، لكن من خلال التوازن، لا من خلال العزوف عن العمل. تلك الطبيعة التي تحسد عليها الكائنات غير العاقلة ليست جديرة، لا بالاحترام ولا بالحنين؛ انها الآن وراءك، وعليها أن تظل وراءك دوما. والآن، وقد سحب من تحتك السلّم الذي كنت تقف عليه، لم يعد لديك من خيار سوى أن تنخرط بإرادتك وعن وعي حر في مسار القانون، أو أن تدع نفسك تتهاوى إلى أعماق سحيقة دون أمل في النجاة.

أما إذا ما وجدت سلواناً عن *السعادة* الطبيعية التي افتقدتها، فلتجعل عندها من ***كمالها*** نموذجا يقتدي به قلبك. وإذا ما خرجت من دائرة عالمك المصطنع إليها ووجدتها تمثُل أمامك في كل هدوئها، في جمالها الساذج وفي براءتها وبساطتها الطفولية، قف عندها أمام ذلك المشهد، وانعم بذلك الإحساس الجميل، إنه شيء جدير بإنسانيتك الرائعة. لا تدع نفسك تفكر بعدها في ***مقايضة*** منزلتك بمنزلتها، بل احتضنْها في داخلك واقرن بين تفوقها اللامحدود وامتيازك اللامتناهي

كي يفضي هذا الزواج إلى ميلاد شيء قدسي. وستحتضنك بما يشبه مشهداً رعوياً خلاباً تعود معه دوماً إلى نفسك من متاهات العالم المتكلف، ومن جواره تستمد ثقة وشجاعة من أجل مواصلة طريقك وتشحذ في قلبك شعلة المثل الأعلى، التي سرعان ما أطفأتها عواصف الحياة.

عندما نتذكر تلك الطبيعة الجميلة التي كانت تحيط باليونانيين القدامى، وعندما نفكر في ذلك الشعب وتلك الحميمية التي كانت له مع الطبيعة الحرة تحت سماء سعيدة، وكم كانت تصوراته وأحاسيسه وأخلاقه ملتصقة بالطبيعة، وكيف كانت أعمال شعرائه صورة وفية لبساطة الطبيعة، لا يسعنا إلا أن نتعجب من قلة ما يبدو لدينا من آثار لاهتمام وجداني نوليه نحن المعاصرون إلى المشاهد الطبيعية والأحوال الطبيعية. لقد كان اليوناني على درجة عليا من الدقة والإلمام في وصفه للطبيعة، لكن دون أن يضع في ذلك أكثر مما يضع من دقة وتفان في وصف لباس، أو درع، أو عتاد حربي، أو أثاث منزلي أو أي غرض من منتجات صناعته. حتى أن اليوناني لا يبدو في ولعه بالأشياء أنه يقيم أي فرق بين ما وُجد من لدن نفسه وما كان نتاج صنعةٍ وإرادة إنسانية. ويبدو اهتمامه بالطبيعة متجها إلى إرضاء فهمه وحب اطلاعه أكثر من إحساسه الأخلاقي؛ وهو لا يتعلق بها بمثل الانفعال النفسي والحساسية والكآبة الرقيقة التي نعرفها لدينا، نحن المعاصرون؛ وفيما هو يشخصها ويؤلّهها ويصور تأثيراتها في هيأة أفعال كائنات حرة كان يجردها من طابع الضرورة الهادئة، تلك التي تجعلها ساحرة وجذابة في أعيننا اليوم. كان خيالهم القلِق يخترق الطبيعة ليمضي رأساً إلى دراما الوجود الإنساني. ماهو حيّ وحر فقط، والطباع وحدها والأفعال والمصائر والمعاملات هي التي ترضي فضوله. وفيما يحدث لنا، نحن اليوم، أن نتمنى في

حالات نفسية بعينها أن نقايض امتياز حرية إرادتنا التي تسبب لنا صراعات كثيرة مع أنفسنا وتجلب لنا الكثير من المتاعب والحيرة بشرط الضرورة الجبرية والهادئة للكائنات غير العاقلة، يكون خيال اليوناني على االعكس من ذلك متجهاً كلياً نحو السعي إلى العثور على الطبيعة الإنسانية داخل عالم الجمادات، وحيث تسود الضرورة العمياء يضع تأثيراً لإرادة واعية.

ما هو مردّ هذه الروح المختلفة؟ ما الذي يجعلنا، ونحن على حال من التخلّف الشاسع بالنسبة للقدامى في ما يتعلق بكل ما هو طبيعة، نمجّدها على هذا النحو البالغ، ونكون على هذا النحو من التبعية الوجدانية، ونكون قادرين على احتضان عالم الجماد بأحاسيسنا الأكثر حرارة؟ يعود ذلك إلى كون الطبيعة لدينا قد انسحبت من الإنسانية، وأنه لم يعد بإمكاننا العثور عليها في حالتها الحقيقية إلا خارجنا، داخل عالم الجمادات. ليس ***انسجامنا مع الطبيعة*** إذاً، بل على العكس من ذلك تماما، ***لاطبيعية*** علاقاتنا وأحوالنا وأخلاقنا هي التي تدفع بنا إلى الاستجابة إلى نداء استفاقة نزوعنا الغريزي إلى الحقيقة والبساطة، الذي يظل، مثله مثل التهيؤ الأخلاقي الذي ينحدر منه، قارّاً داخل قلب كل كائن بشري، ثابتا لا تزعزعه المغريات، وأن نبحث له داخل العالم الفزيائي عما يلبي حاجته، التي لا نستطيع إرضاءها في العالم الأخلاقي. لذلك يكون ذلك الإحساس الذي يشدنا إلى الطبيعة شبيها إلى حد بعيد بذلك الذي يخالجنا ونحن نتلهّف في طور شيخوختنا على الطفولة والبراءة الطفولية. فطفولتنا هي المظهر الوحيد للطبيعة البكر التي مازلنا نلاقيها داخل عالم الإنسانية المتحضرة، لذلك ما من غرابة في أن نجد في كل أثر لقدَم الطبيعة خارجنا شيئاً يعود بنا إلى طفولتنا.

كان الأمر مختلفاً كليا لدى اليونانيين القدامى. فالحضارة لديهم لم

تمض في مسيرة انحطاطها إلى حد القطيعة مع الطبيعة. ومجمل بناء الحياة الاجتماعية لديهم قد شُيّد على الأحاسيس وليس على آلة لإنتاج المصطَنع؛ وتعاليم آلهتهم نفسها كانت من وحي إحساس ساذج: ثمرة خيال مرح، لا نتاج عقل قلِق على غرار الإيمان الكنسي للأمم الحديثة. وبالتالي فإن اليوناني الذي لم يفقد الطبيعة في إنسانيته، لم يكن ليجد ما يفاجئه فيها خارج إنسانيته، ولم تكن لديه من حاجة إلى البحث عن أشياء يمكنه أن يعثر على الطبيعة من جديد داخلها. متناغماً مع نفسه، وسعيداً في إحساسه بإنسانيته كان يتقبّل بارتياح شرطه الإنساني كأرقى معطى لوجوده، ويسعى إلى جعل كل الأشياء الأخرى تتآلف معه، بينما نحن، في عدم انسجامنا مع نفسنا، وغير سعيدين في تجربتنا الإنسانية نشعر أن ليس لنا من حاجة أكثر إلحاحا من حاجتنا إلى الفرار من إنسانيتنا وإبعاد صورة فشلها عن أعيننا.

هذا الإحساس الذي نتحدث عنه هنا ليس ذلك الذي كان للقدامى إذاً، بل هو بالأحرى ***ما نحس به نحن تجاه القدامى***. أولئك كانت إحساساتهم طبيعية، بينما نحن نحس بما هو طبيعي. لقد كان إحساس هوميروس وهو يصف الضيافة التي خص بها الراعي الوفيُّ عوليس إحساساً مختلفاً تماماً، دون شك عن ذلك الذي كان يهزّ قلب الفتى فيرتهر وهو يقرأ تلك القصيدة بعد أن انصرف عن مجلس كان ثقيلاً على روحه. إن شعورنا تجاه الطبيعة أشبه بإحساس المريض تجاه العافية.

وكلما ازدادت الطبيعة انسحابا من حياة الإنسان ***كتجربة*** ***وكذات*** (فاعلة وحسّاسة)، كلما رأيناها تزداد ظهوراً في عالم الشعر ***كفكرة*** ***وكموضوع***. إن الأمة التي مضت أبعد من غيرها على طريق اللاطبيعية والتفكير في ذلك، لابد أن تكون هي التي حركت أحاسيسها ظاهرةُ السذاجة أكثر من غيرها، وهي التي منحتها إسما. تلك الأمة هي،

حسب معرفتي، أمة *الفرنسيين*. لكن الإحساس بالساذج والاهتمام الذي يثيره كانا بطبيعة الحال أقدم من ذلك بكثير، ويمكن التأريخ له ببداية التفسّخ الأخلاقي والإستطيقي. تجلى ذلك التغيّر الذي طرأ على نوعية الإحساس على نحو لافت لدى *أوريبيدس*، إذا ما قورن بسابقيه وخاصة منهم أخيلوس، ومع ذلك كان هو الشاعر المفضّل في عصره. كما عبر ذلك التغيير عن نفسه لدى المؤرخين القدامى أيضاً. وقد ألف هوراس، شاعر عصر متحضر يسوده الانحلال، مديح السعادة الهادئة في تيبور، ويمكن اعتباره المؤسس الحقيقي لهذا النوع من الشعر العاطفي، الذي ظل يحمل رايته على مر العصور دون منازع. كما نجد آثاراً لهذا النوع من الأحاسيس لدى بروبرتيوس وفيرجيل، وبدرجة أقل لدى أوفيد الذي لم يكن يملك مثل ذلك الزخم العاطفي الذي كان لسابقيه، والذي عبر في منفاه في تومي عن مرارة افتقاده لتلك السعادة التي يمتدحها هوراس.

الشعراء في كل مكان، وكما يدل على ذلك اسمهم، هم *حماة* الطبيعة. وعندما يغدو متعذراً عليهم القيام بتلك المهمة على وجه الكمال، ويحسون بالتأثيرات المدمرة للأشكال الإرادية المتكلفة في داخلهم، أو يكونوا قد عرفوا تجربة الصراع ضدها، عندها يتقمّصون دور ***الشاهد*** والذي ***يثأر*** للطبيعة. فهم إما *أنّهم* الطبيعة نفسها، أو الذين ***يبحثون*** عن الطبيعة الضائعة. من هنا ينشأ نوعان من الشعر مختلفان تمام الاختلاف، يحتلان الحقل الشعري بكامله ويرسمان حدوده. ويكون كل الشعراء الحقيقيين، بحسب العصر الذي يعرفون فيه ازدهارهم، وحسب الظروف الخاصة التي يتلقون فيها تكوينهم وتمارس تأثيرها على حالتهم النفسية الطارئة، إما من صنف شعراء ***السذاجة*** أو من صنف الشعراء ***العاطفيين***.

يكون شاعر من وسط شبابي ساذج مثقف ونبيه، مثله مثل ذلك

الذي يكون ذا قرابة به في عصر حضارة يسودها التكلف، بارداً، لامبالياً، منغلقاً وشديد الارتياب. جافا وشديد الصرامة على غرار ديانا العذراء في عزلة غابتها، يظل يفرّ على الدوام من القلب الذي يسعى وراءه ومن الرغبة التي تريد أن تحتضنه. وغالبا ما تكون الحقيقة الجافة التي يعامل بها موضوعه تعبيراً عن تكلّس إحساسي. يكون الموضوع متملّكاً به تملكاً كاملا، وقلبه لا يكمن قريبا من السطح على غرار المعادن الخسيسة، بل يريده مثل الذهب لا يُسعى إليه إلا في الأعماق. وعلى غرار الإله الخفي وراء العالم، يختفي هو أيضاً وراء عمله: هو الأثر، والأثر هو، ولابد أن يكون المرء غير جدير بذلك الأثر، أو ذا مقدرة محدودة، أو أن يكون قد استنفده، كي يشرع في البحث عنه **هو**.

على هذا النحو يظهر لنا مثلاً هوميروس من بين القدامى وشكسبير من بين المحدثين: طبيعتان مختلفتان تمام الاختلاف، تفصل بينهما المدة الزمنية الطويلة الممتدة بين عصرين متباعدين، لكن تجمع بينهما هذه الخاصية على نحو مدهش. عندما عرفت الشاعر الثاني في وقت مبكر من عمري أساءتني كثيراً برودته وعدم حساسيته التي كانت تسمح له بأن يعمد إلى السخرية في أرقى لحظات الحماس، وأن يشوّش المشاهد الأكثر وجعاً في *هاملت* وفي *الملك لير* و*ماكبث* بإقحام مهرّج؛ أحياناً يعطّل نسق المشهد في اللحظة التي يكون إحساسي فيها تائقاً إلى المضي بسرعة إلى الأمام، وأحياناً يمر ببرودة على مشاهد يود القلب لو أنه يتوقف عندها أكثر. وبحكم ما تعودت عليه من معرفتي بالشعراء الحديثين من أن أبحث أولاً عن الشاعر من خلال الأثر، وأسعى إلى التعرف على قلبه، وأن أفكر **معه** في المادة التي يتناولها، أو باختصار أن أرى إلى الموضوع من خلال الذات الكاتبة، فقد كنت لا أستطيع تحمّل أن يظل الشاعر ممتنعاً عن الإدراك في أي موقع، ولا يريد أن

ينطق لي بشيء في أي موضع. ولقد تطلب مني الأمر سنوات طويلة من تغذية الاحترام تجاهه والانكباب عليه بالدرس كي أتوصل بالنهاية إلى استساغة شخصه. لم أكن قادراً بعد على فهم الطبيعة مباشرة ودون وسيط. لم أكن أستطيع القبول بها إلا من خلال صورتها المنعكسة في مرآة الفهم، وفي شكلها المحدد بدقة عن طريق القاعدة، ولذلك الغرض كان الشعراء العاطفيون الفرنسيون والألمان لفترة ما بين ١٧٥٠ و١٧٨٠ هم الذين يمثلون الموضوع المناسب لي. وعلى العموم لا أشعر بالخجل من ذلك الحكم الطفولي، ذلك أن النقاد المتمرسين في ذلك الزمن كانوا يمضون في نفس الاتجاه، وكانوا على قدر من السذاجة ليعلنوا عن ذلك وينشروه بين القراء.

حصل لي الأمر نفسه مع هوميروس أيضاً، الذي اكتشفته في فترة لاحقة من عمري. وما زلت أتذكر ذلك المقطع الغريب من الكتاب السادس للإلياذة، حيث يلتقي غلوكوس وديوميد (ذيوميذ) في المعركة، وبعد أن يتعرفا على بعضيهما كمتضايفيْن سابقيْن، يعيدان ربط صلة الصداقة ويتبادلان الهدايا. هذه الصورة المؤثرة عن الورع، التي تجسد احترام قانون الضيافة حتى في حالة حرب تجد مقابلا لها في صورة النبالة الفروسية لدى آريوستو[١] حيث نرى فارسين وخصمين، أرنو (أورلاندو) المسيحي وفيراغو السارازاني (المسلم) يتصالحان وهما مثخنان بالجراح على إثر معركة ضارية قابلت بينهما، ويمتطيان فرسا واحداً ليلحقا بأنجيلكا الفارة. ومع ما يظهر عليه هذان المثالان من اختلاف، فهما يخلّفان نفس الأثر تقريبا على قلوبنا، لأنهما يصوران

---

(١) لودوفيكو: «أورلاندو فوريوزو».

كلاهما انتصار السلوك الأخلاقي على الانفعال الحماسي ويؤثران في أحاسيسنا من خلال ما يسِمهما من سذاجة. لم يستطع آريوستو، كمواطن من عصر لاحق قد تلاشت فيه بساطة المعاملات الأخلاقية، أن يخفي في سرد تلك الواقعة دهشته وتأثر أحاسيسه. طغى عليه إحساسه بالمسافة الشاسعة التي تفصل بين تلك القيم والقيم السائدة في عصره. وإذا هو يترك فجأة المشهد الذي يصوره ليتدخل شخصيا. وكلنا نعرف ذلك المقطع الجميل الذي ظل محل إعجاب دائم على مر العصور:

يا لنبل القيم الأخلاقية القديمة!
هما الخصمان كما كانا،
تفصلهما عقيدتان، وآلام جراح
قتال مرير تمزق جسديهما،
متحررين من حذر العداء والضغينة
يركض بهما الفرس رفيقيْن
عبر الدرب المعتم الملتوي.
أربع مهاميز تنخس الفرس معاً، ركضاً
حتى الموقع الذي ينقسم الدرب فيه طريقيْن[1]

والآن، إلى العجوز هوميروس! ما إن علم ديوميد من خصمه غلوكوس أنه أباه كان ضيفا في ما مضى على عشيرته، حتى غرس رمحه في الأرض، وراح يخاطبه بكلام ودود، وتعاقدا على أن يتفادى كل منهما الآخر في القتال مستقبلا. لكن لنستمع إلى هوميروس نفسه:

---

(١) «أورلاندو فيريوزو»، النشيد الأول، المقطع ٣٢.

أنت في أرغوس ضيف لديّ
وإذا ما زرتُ ليديا، أكون أنا لديك نزيل
لنتافد واحدُنا الآخرَ في المعركة، فلي
في أهل طروادة والحلفاء رؤوس كثيرة،
إذا ما ساقتها يد الرب لي
أو لحقت بهم قدماي؛
ولك في الآخيّين الكثير ممن ستقتل.
لنتبادل سلاحينا الآن إذاً، كي يعلم الجميع
أننا عن عهود الآباء والأجداد لا نحيد.
هكذا تكلما وقفز كل منهما من عربته
ليتصافحا ويقسما عهود الصداقة والوفاء[1]

سيجد شاعر حديث (أو على الأقل ذلك الذي يكون كذلك بالمعنى الأخلاقي للعبارة) صعوبة في تماسك نفسه والانتظار حتى بلوغ هذه اللحظة كي يعبر عن غبطته أمام هذا السلوك. وسنغفر له ذلك بأكثر سهولة إذا ما رأينا قلبنا أيضاً يطلب لنفسه لحظة سكون خلال القراءة ينفصل فيها عن الموضوع كي يعود إلى نفسه ويلقي نظرة على دواخلها. لكن لا أثر لشيء من هذا لدى هوميروس، كما لو أنه كان يروي أمراً اعتيادياً، وكما لو أنه لا يحمل قلبا في صدره يمضي مواصلاً سرده التصويري الجاف:

---

(١) «الإلياذة»، النشيد السادس، ٢٢٤ ـ ٢٣٣.

«لكنّ زويس قد أعمى بصيرة غلوكوس، ودون حكمة
قايض بحديد سلاحاً من ذهبْ،
ومقابل تسعة عجول، مئة ثوراً ديوميدَ وهبْ»[1]

لم يعد شعراء هذا الصنف الساذج في المكان المناسب داخل عصر الحضارة المتكلفة. علاوة على أن ظهورهم في مثل هذا العصر قد غدا أمراً شبه مستحيل، عدا أن ***يقيموا كمتوحشين*** داخل عصرهم، وأن تساعدهم ظروف مؤاتية على أن يظلوا في منأى عن التأثيرات المعيقة لذلك العصر. وفي كل الأحوال فإن هذا المجتمع لن ينتج مثل هؤلاء الشعراء من صلبه؛ إلا أنهم سيظهرون بين الحين والآخر على هامشه، ويبدون أشبه بالغرباء الذين يثيرون التعجب ويُنظر إليهم كأطفال طبيعيين لم يعرفوا تربية، ويزعجون الناس بحضورهم. وأيّاً كانت الأهمية التي يمثلونها بالنسبة للفنان الذي يتناولهم بالدرس وبالنسبة للعارفين الحقيقيين الذين يقدرونهم حق قدرهم، فإنهم في العموم يكونون الأقلَّ حظوة وسعادة داخل عصرهم. بصمة المهيمِن ترتسم موشومة على جباههم، بينما نفضل نحن الحضن الدافئ لربات الإلهام ومناغاتهن. سيحقد عليهم النقاد، أولئك الحراس القائمون على مملكة الذوق **كمنتهكي حدود** ينبغي قمعهم. بل إن هوميروس نفسه لم يكن له أن ينعم بالراحة وأن يدعه أولئك المنصّبون حكاماً على الذوق إلا بعد ما يزيد عن ألف سنة من تراكم النجاحات وشهادات الإعجاب؛ وسيظل من العسير على أنفسهم دوماً أن يفرضوا قواعدهم على مثاله، والإقرار بتفوق سمعته على قواعدهم.

---

(١) الإلياذة، النشيد السادس ٢٣٤ ـ ٢٣٦.

الشعراء العاطفيون

يكون الشاعر، كما ذكرت في المقالة السابقة حول السذاجة، إما طبيعةً، أو ***باحثاً*** عن الطبيعة: في الحالة الأولى يكون شاعراً ساذجاً، وفي الثانية عاطفياً.

الروح الشعرية خالدة، ولا يمكنها أن تختفي من الإنسانية؛ ولا يمكنها أن تضمحل إلا باضمحلال الإنسانية نفسها، أو باضمحلال تهيؤها للشرط الإنساني. لأن الإنسان بإمكانه أن يبتعد من خلال حرية خياله وذكائه عن البساطة وعن الحقيقة والضرورة الطبيعيتين، غير أن درب الطبيعة لا يظل فقط قائماً على الدوام في داخله، بل إن نزوعاً قوياً وغير قابل للإبادة يظلّ يدفعه باستمرار إلى العودة إليها، والملكة الشعرية مقترنة اقتراناً حميماً بهذا النزوع بالذات. وبالتالي لا تضمحل هذه الملكة باضمحلال البساطة الطبيعية، بل تظل تشتغل في اتجاه مغاير لا غير.

واليوم أيضاً مازالت الطبيعة هي الشعلة التي تغذي روح الشعر، ومنها هي وحدها تستمد كل قوتها، وإليها هي يتوجه في مخاطبة الإنسان المتكلّف الخاضع لملزَمات الحضارة. كل طريقة أخرى للتأثير تعد غريبة عن الروح الشعرية؛ لذلك، وعلى سبيل الملاحظة العرضية، نحن نخطئ كليا عندما نطلق اسم الشعرية على كل الأعمال العقلية، وإن جعلتنا هيبة الآداب الفرنسية ننجر منذ وقت طويل إلى الوقوع في هذا الخلط. إن الطبيعة، كما قلت، مازالت في هذه المرحلة المتكلفة

من تاريخ الحضارة هي التي تمنح الروح الشعرية قوتها، وإن غدت تقيم علاقة مختلفة معها.

طالما يظل الإنسان في وضع طبيعي خالص، ولا أقول طبيعة فجة بطبيعة الحال، يكون له فعل وحدةٍ حسية لاتتجزأ وكلٌ يعمل على تحقيق الانسجام. فالحواس والعقل، وملكتا التلقّي والفعل الإرادي تظل تؤدي عملها غير منفصلة، لا في حالة من التعارض. فأحاسيسه ليست لعبة صدفوية غير ذات شكل، وأفكاره ليست لعبا غير ذي محتوى للخيال: الأولى متأتية عن قانون ***الضرورة***، والثانية عن ***الواقع***. لكن بانتقال الإنسان إلى وضع الثقافة، وعندما تكون الصنعة قد بسطت نفوذها عليه، عندها يكون **الانسجام *الحسي*** قد انسحب عنه، ولن يستطيع أن يعبر عن نفسه منذئذ إلا **كوحدة *معنوية***، أي ككيان يطمح إلى الوحدة. وذلك التوافق الذي كان في وضعه الأول قائماً ***بالفعل*** بين إحساسه وتفكيره لم يعد له الآن من وجود إلا كمجرد ***حالة مثالية***؛ وهو لم يعد قائماً فيه، بل خارجا عنه، كفكرة تنتظر أن تتحقق، وليس كواقع من حياته. وإذا ما طبقنا على هذين الوضعين مفهوم الشعر الذي هو ليس شيئاً آخر غير الطريقة التي تمكن الإنسانية من الوسيلة الأكثر كمالاً للتعبير، سنجد في الحالة الأولى لوضع البساطة الطبيعية، حيث الإنسان بكامل طاقاته المختلفة يعمل كوحدة منسجمة، ومجمل طبيعته تعبر عن نفسها في الواقع بصفة مكتملة، أن ما يجعل الشاعر شاعراً هي ***محاكاة الواقع*** على النحو الأكثر دقة؛ أما في الوضع الحضاري ـ حيث يصبح ذلك التفاعل المنسجم لمجمل طبيعته مجرد حالة ذهنية ـ فإن الارتقاء بالواقع إلى صنف المثال، أو ***رسم صورة للمثال*** ـ وهو ما يعني الأمر نفسه ـ هو *ما يجعل الشاعر شاعرا*. وهاتان هما الطريقتان الوحيدتان اللتان يمكن للروح الشعرية أن تعبر بمهما عن نفسها. وهما كما نرى

مختلفتان تمام الاختلاف إحداهما عن الأخرى، لكن هناك مفهوما أرقى يجمع بينهما، ولا ينبغي أن نجد غرابة ما في كون ذلك المفهوم يتفق كليا مع فكرة الإنسانية نفسها.

وليس هنا الموضع الملائم لمتابعة هذه الفكرة التي لا يمكن إلا لتحليل خاص بها أن يسلط عليها الأضواء بصفة كافية. غير أن من سيقوم بمقارنة بين الشعراء القدامى والمحدثين، من منطلق روح المسألة لا من منطلق الأشكال العَرَضية، سيقتنع دون صعوبة بصحة ما أقوله هنا. الأولون يؤثرون فينا عن طريق الطبيعة، من خلال الحقيقة الحسية، ومن خلال الواقع الحيّ، والأخيرون يؤثرون فينا بواسطة الأفكار.

إن الطريق التي يتبعها الشعراء المحدثون هي نفس تلك التي يجب أن يتبعها الإنسان، بصفة فردية وبصفة عامة. فالطبيعة تجعله موحداً مع نفسه، والصنعة تجزئه وتفصله؛ ومن خلال المثال يعود إلى وحدته. لكن، ولأن المثال شيء لامتناه، ولأنه لا يمكن بلوغه، فإن الإنسان الحديث لا يستطيع أن يكون كاملا *في نمطه الخاص* به أبدا، على غرار ما كان بإمكان الإنسان الطبيعي في نمطه. وبالتالي فإن الأول سيظل دائما متخلفا عن الثاني إذا ما اعتبرنا العلاقة التي لكل منهما بنمطه وبالمستوى الأقصى لإمكانياته. أما إذا ما قارنّا بين النمطين في حد ذاتهما، فإن الهدف الذي ***يرمي إليه*** الأول من خلال الحضارة سيكون متفوقاً على ***ما بلغه*** الثاني من خلال الطبيعة. أحدهما يستمد قيمته من خلال بلوغ هدف متناهٍ، والثاني يكتسبها من خلال الاقتراب من عظمة لامتناهية. لكن، ولأن هذه الأخيرة تتكون من *درجات ومراحل*، فإن قيمة الإنسان المنضوي تحت سقف الحضارة تظل غير قابلة للتحديد على المستوى العام، وسيبدو هذا الأخير بصفة فردية في وضع غير محظوظ مقارنة بالإنسان الذي تشتغل الطبيعة لديه بكل ما فيها من كمال. لكن، وبما أن

الغاية الإنسانية الأخيرة لا يمكنها أن تتحقق إلا من خلال ذلك التقدم، وأن الإنسان الطبيعي لا يستطيع أن يتقدم إلا بالانخراط في عمليّة التثقف، وبالتالي أن ينتقل إلى عالم الإنسان المتحضر، فإنه يغدو من غير ضروري أن نتساءل أصلا حول من منهما سيكون له التفوق بالنظر إلى تلك الغاية النهائية.

ما قلناه هنا عن هذين النوعين المختلفين من الإنسانية ينطبق أيضاً على النوعين الموافقيْن لهما من الشعراء.

لذلك كان علينا ألاّ نقارن بين الشعراء القدامى والمحدثين ـ الساذجين والعاطفيين ـ ، أو ألا نقوم بذلك إلا داخل نظام مفهوم أرقى مشترك (وهذا المفهوم موجود بالفعل). وبالفعل، عندما نكون قد استقينا المفهوم الجامع للشعر انطلاقاً من الشعراء القدامى وحدهم، فلا شيء سيكون أسهل، ولا شيء أكثر سطحيّة أيضاً، من أن نقلل من قيمة المحدثين مقارنة بهم. وإذا ما أطلقنا اسم شعر على ما ظل عبر العصور يمارس نفس التأثير على الطبيعة البسيطة، فلن يكون بوسعنا إلا أن نجحد لقب «شاعر» على الشعراء المحدثين، وذلك في ما يمثل بالذات أسمى جمالياتهم وأكثرها خصوصية، لأنهم هنا بالذات لا يخاطبون سوى تلامذة الفن، ولا شيء لديهم مما يمكن أن يقولوه للطبيعة البسيطة. وكل من لم يكن ذهنه مهيأ للمرور من الواقع إلى عالم الأفكار، سيتراءى له المحتوى الأكثر ثراء مظهراً خال من أي معنى، والعلو الأسمى الذي يرتاده الشاعر مجرد تفخيم وغلوّ. ليس هناك ذو عقل راجح سيخطر له على بال أن يضع واحداً من شعرائنا المحدثين جنباً إلى جنب مع هوميروس في ما كان يمثّل عظمة هذا الأخير، وسيبدو مضحكاً أن نشرّف واحداً مثل ميلتون أو كلوبستوك باسم هوميروس الجديد. وعلى النحو نفسه لن يكون بإمكان أي من الشعراء

القدامى، وأقل منهم هوميروس، أن ينافس المحدثين بنجاح في ما يمثل خصوصياتهم المميّزة. فالقدامى يستمدون قوتهم، في رأيي، من فنّ المحدود، والمحدثون يستمدونها من فنّ اللامتناهي.

ولأن قوة الشعراء القدامى (لأن ما قلته عن الشعراء بإمكانه أن يصح على كل الفنانين التشكيليين أيضاً، مع بعض التحفظات من تلك التي تفرض نفسها على الملاحظة) قائمة على المحدودية، يتضح لنا إذاً التفوق الذي يزعمه الفن البلاستيكي القديم على نظيره الحديث، وهذا هو ما يفسر أيضاً تفاوت القيمة بين الفن التشكيلي والشعر الحديثين عن نظيريهما لدى القدامى. فالعمل الفني الذي يتجه إلى العين لا يحقق اكتماله إلا في المحدودية؛ والعمل الذي يتجه إلى الخيال بإمكانه هو أيضاً أن يحقق ذلك عن طريق اللامتناهي. لذلك لا يستطيع تفوق الأفكار لدى الفنان الحديث أن يساعده كثيراً أمام نظيره القديم في مجال الفنون البلاستيكية، إذ سيكون من الضروري هنا أن **يحدد** الفنان صور خياله بدقة متناهية ***داخل الفضاء***، وأن يكون عليه بالتالي أن يقيس نفسه بالقدامى في تلك الخاصية بالذات التي تمثل مجال تفوق بلا منازع لهؤلاء الأخيرين. لكن الأمر يختلف في مجال الأعمال الشعرية: حتى إذا ما كان للقدامى تفوق في ما يتعلق ببساطة الأشكال وفي ما هو قابل للتجسيد حسيّا، وما يكون ***جسديا***، فإن الشاعر الحديث يستطيع بالمقابل أن يتجاوزهم بسهولة في ما يتعلق بثراء المادة وفي ما هو غير قابل للتجسيد ومتعذّر على التعبير، وباختصار في كل ما نسميه ***روحا*** في العمل الفني[١]

(١) في كلمة مختصرة، الفردية هي سمة القدامى، بينما تمثل الهوية قوة المحدثين. فمن الطبيعي إذاً أن يكون الأوائل متفوقين على المحدثين في كل ما يتعلق برؤية حسية=

وبما أن الشاعر الساذج لا يفعل سوى ملاحقة الطبيعة البسيطة والإحساس، ويكتفي بمجرد محاكاة الواقع، فإنه لا يكون له بالتالي غير علاقة واحدة بموضوعه، وليس له من *هذا* المنظور أي اختيار في معالجته. ولا يقوم انطباع التعدد الذي يمنحه الشعر الساذج (بشرط أن نصرف النظر عن كل ما يتعلق بالمحتوى وأن لا نرى في هذا الانطباع غير نتيجة لطريقة المعالجة الشعرية) إلا على تعدد الدرجات في إحساس

=مباشرة أو بتأثير فردي. كما أنه من الطبيعي أيضاً، من جهة ثانية، أنه عندما يتعلق الأمر برؤى عقلية ويكون من الضروري أن يتم تجاوز العالم الحسي، سيجد الأوائل أنفسهم معوقين بحدود المادة، ويكونون، بحكم حرصهم على التمسك بهذه الأخيرة، في مستوى متخلف عن المحدثين. وهنا نجد أنفسنا أمام سؤال (السؤال الأكثر أهمية الذي يمكن أن يطرح نفسه على فلسفة الفن): هل، وإلى أي مدى، يمكن أن تجتمع الفردية والمثالية في عمل فني واحد؛ وبالتالي (وهو ما يعني الأمر نفسه بالنهاية) إذا ما كان من الممكن أن نتصور تحالفا بين الطبع الشعري القديم ونظيره الحديث، تحالف سيكون بإمكانه، إذا ما أمكن له أن يتحقق، أن يعتبر قمة لكل ضرب من الفنون. يؤكد بعض الخبراء بأن هذا الأمر قد تحقق إلى حد ما في مجال الفنون البلاستيكية لدى القدماء، إذا ما اعتبرنا أن الفرد يظهر فيها مجسدا للمثال، والمثال في هيأة فرد. لكنه من الثابت أن هذه القمة لم يتم بلوغها أبدا في مجال الشعر؛ ومازلنا بعيدين عن ذلك الأثر الذي يكون الكمال المطلق في الشكل فيه مقترنا بكمال مماثل في المحتوى، ويكون بالتالي كلاً من الحقيقي والجميل فحسب، بل كلاً على أقصى ما يمكن من الثراء أيضاً. أن يكون بلوغ هذا الهدف أمرا ممكنا، أو أن يكون قد تمّ من قبل، فإن ما يظل يطرح نفسه على الشاعر في كل الأحوال هو أن يجعل المثال يكتسي صيغة فردية ويجعل من الفرد مثالا. والشاعر الحديث مطالب بأن يضع لنفسه غاية في هذه المهمة إذا ما أراد أن يجعل لجهوده غاية قصوى ونهائية. وهذا الأخير يجد نفسه فعلاً ممزقاً بين ملكته الفكرية التي تسحبه من الواقع، وغريزته التشكيلية التي تظل تعيده دوماً إلى الواقع وهكذا يجد نفسه يعاني انشطاراً داخلياً لا يمكنه أن يحل إشكاله إلا بالقبول على نحو تقويمي بإمكانية تجسيد المثال. ـ المؤلف ـ

واحد ووحيد؛ ولا يستطيع حتى تنوع الأشكال الخارجية أن يغير شيئاً من نوعية هذا الانطباع الإستطيقي. يمكن للشكل أن يكون غنائيا أو ملحميا، دراميا أو تصويريا، ويمكن لانطباعنا أن يكون قوياً أو ضعيفاً (طالما صرفنا النظر عن المادة نفسها)، لكنه لن يكون مختلفاً نوعيا. يظل إحساسنا باستمرار واحداً، عنصره هو نفسه دوماً، مما يجعلنا لا نستطيع أن نقيم أي تمييز داخله. وليس بوسع اختلاف اللغات والعصور أن يغير شيئاً في هذا الأمر، ذلك أن تلك الوحدة التامة للمصدر والتأثير هي طابع الشعر الساذج.

يختلف الأمر تماماً لدى الشاعر العاطفي. فهذا الأخير **يفكر في** الانطباع الذي تحدثه لديه الأشياء، وعلى قاعدة هذا التفكير يقوم التأثر الذي يجد نفسه واقعاً فيه، ويجعلنا نقع فيه نحن أيضاً. فالموضوع يتم وصله هنا بفكرة، وعلى هذه الصلة فقط تقوم قوته الشعرية. من هنا يكون الشاعر العاطفي على الدوام في مواجهة مع صراع بين أفكار وأحاسيس، مع الواقع كحدّ، ومع فكرته كشيء لا متناه، ويكون الإحساس الذي يثيره على الدوام شاهداً على هذا المصدر المزدوج. وبما أننا هنا أمام ثنائية للقوانين المحدَّدة، فسيكون علينا أن نعرف أيهما تكون له *الغَلَبَة* في إحساس الشاعر وفي تصويره، وتكون هناك بالتالي إمكانية لوجود تنوّع في المعالجة. السؤال الذي يطرح نفسه الآن هو إن هو سيتوقف أكثر عند الواقع، أم عند المثال؛ هل سينصرف إلى معالجة الواقع كموضوع مثير للنفور، أم إلى المثال كموضوع مثير للتعاطف. وسيكون تصويره بالتالي إما في شكل *هجائي*، أو *رثائي* (بمعنى موسّع للعبارة كما سنوضح ذلك لاحقا). ضمن واحد من هذين الإحساسين سيتخذ كل شاعر عاطفي لنفسه موقعا.

الشعر الهجائي

نسمي الشاعر هجّاء عندما يتخذ من المسافة التي تفصلنا عن الطبيعة ومن التناقض بين الواقع والمثال (وكلاهما واحد في ما يتعلق بالتأثير الذي يحدثانه على النفس) موضوعاً لشعره. وبإمكانه أن يعالج ذلك بجدية وحماس انفعالي، أو بدعابة وسخرية، وذلك وفقاً لما يختار لنفسه من تموقع إما في دائرة الإرادة، أو في دائرة الفهم. في الحالة الأولى نكون أمام الهجاء *القصاصي*، أو المفخّم، وفي الثانية أمام الهجاء *المعابث*.

وفي الحقيقة، وإذا ما نظرنا إلى المسألة بشيء من الصرامة، لا تتفق الغاية التي يلاحقها الشاعر لا مع النبرة القصاصية ولا مع الدعابة الساخرة. فالأولى أكثر جدية مما ينبغي بالنسبة للعب الذي يجب أن يكون عليه الشعر دائما، والثانية أكثر خفة مما يتحمل الجدّ الذي يتأسس عليه كل لعب شعري. إن التناقضات الأخلاقية تثير اهتمام قلوبنا حتما، وتنتزع بالتالي من النفس حريتها، لذلك ينبغي إقصاء كل ما يمثل اهتماماً خاصاً من الانفعال الشعري، أي كل ما له علاقة بحاجة ما. وبالمقابل فإن التناقضات العقلية لا تحرك ساكنا للقلب، اهتمام الشاعر متجه دوماً نحو المتعلق الأرقى للقلب: إلى الطبيعة والمثال. وبالتالي فإنه لن يكون من السهل عليه أن يظل حريصاً في الهجاء القصاصي على عدم الإخلال بالشكل الشعري الذي يقوم على حرية اللعب، وأن لا يضر بالمحتوى

في الهجاء المعابث الذي يكون متعلَّقه دوماً في اللامتناهي. لا يمكن لهذه المهمة الصعبة أن تنجز إلا بطريقة واحدة. أن يبلغ الهجاء القصاصي حريته الشعرية من خلال معانقته للجليل، وأن يمتلئ الهجاء الساخر بمحتوى شعري من خلال تناول موضوعه بطريقة جميلة.

يقابل الهجاء بين الواقع كشيء يشوبه النقص والمثال كأرقى درجة من الواقع. ويظل على أية حال من غير الضروري أن يتم التعبير بالكلام عن المثال، إذا ما عرف الشاعر كيف يثير الإحساس به في الأنفس، وهو ما يجب عليه بكل بساطة أن يقوم به، وإلا فإنه لن يفلح أبداً في ممارسة أي تأثير شعري. فالواقع يكون بالضرورة موضوع نفور هنا، لكن المسألة كل المسألة هي أن يكون النفور نابعاً عن المثال المناقض لذلك الواقع. إذ يمكن لذلك النفور أن يكون نابعاً عن سبب حسي لاغير، ولا مبرر له إلا في الواقع الذي يتعارض وميوله؛ وغالبا ما نتوهم أن ما يخالجنا هو نفور أخلاقي من العالم، في حين لا شيء هناك في الحقيقة غير مرارة نشعر بها بسبب العوائق التي يضعها العالم أمام ميولنا. وهذا الدافع المادي البحت هو ما يلعب عليه الهجّاء الرديء؛ وبما أنه ينجح دوماً في أن ينقل إلينا إحساساً ما من هذه الطريق، فإنه يعتقد أنه أصبح يمسك بمقاليد أحاسيسنا، وأنه ذو باع وبراعة في مجال الإثارة العاطفية. غير أن كل إثارة متأتية عن هذا المصدر غير جديرة بمقام الفن الشعري الذي لا يحركنا إلا من خلال أفكار، ولا يجد طريقه إلى قلوبنا إلا عبر العقل. وتعبر هذه الإثارة المادية وغير النقية عن نفسها دوماً من خلال فائض من الأحاسيس الأليمة، ومن خلال ارتباك محرج يدخله على النفس، بينما تعبر الإثارة الشعرية الحق عن نفسها من خلال زخم من الاستقلالية ومن حرية معنوية نظل محافظين عليها حتى في حالة الانفعال. وعندما يكون التأثر

نابعاً عن المثال الذي يقف نقيضاً للواقع، يضمحل كل إحساس بالضيق في سموّ المثال، وترفعنا عظمة الفكرة التي غدونا ممتلئين بها فوق كل حدود التجربة. إن الأمر المهم للغاية في تصوير واقع مثير للكراهية هو أن تكون الضرورة هي الأساس الذي يضعه الشاعر أو الراوي لذلك الواقع كي يهيّئ نفسنا لتقبل الأفكار. وإذا ما كنا نقف على مستوى من السموّ ونحن نصدر أحكامنا، فإنه لا يهم عندها أن يكون الموضوع دنيئاً وعلى غاية من الوضاعة. عندما يصور لنا المؤرخ *تاسيتوس* وقائع الانحطاط الهائل للرومان خلال القرن الأول الميلادي، فهو يفعل ذلك كعقل راقٍ يعاين شيئاً وضيعاً يقع تحته، وتكون الحالة المعنوية التي نعيشها ونحن نقرأ تلك الوقائع حالة شعرية، ذلك أن السمو وحده، ذلك الذي يقف هو في مستواه ويعرف كيف يرفعنا إليه، هو الذي يجعل الموضوع الوضيع الذي يعالجه وضيعاً حقاً.

لابد أن يكون الهجاء المؤثر نابعاً دوماً عن روح متشبعة بالمُثل. وإن نزوعاً قوياً إلى الانسجام وحده هو الذي يستطيع ويحق له أن ينجب ذلك الإحساس العميق بالتناقضات الأخلاقية وذلك النفور المتوقد من الانحراف الأخلاقي، من ذلك الذي يتحول إلى ولع لدى كتاب من نوع جوفينال وسويفت وروسو وهالّر[1]، وغيرهم. كان يمكن لهؤلاء الشعراء، بل كان لابد لهم، أن يكونوا على نفس المستوى من النجاح في أنواع أكثر رقة من الكتابة، لولا أن أسبابا نفسية عرضية قد هيأتهم مسبقاً للتوجه إلى هذا النوع بالذات. فكل هؤلاء الذين ذكرناهم كانوا، إما من أولئك الذين عاشوا في عصر يتسم بالانحلال عاينوا خلاله تجربة

(١) ألبرشت فون هالّر (Albrecht von Haller ١٧٠٨ ـ ١٧٧٧) طبيب وباحث في علم النباتات من سويسرا. عُرف أيضاً كشاعر وناقد أدبي.

المشهد المفزع للانحطاط الأخلاقي، أو أن مصائر فردية خاصة قد زرعت في أرواحهم إحساساً بالمرارة. كما أن العقل الفلسفي الذي يفصل على نحو صارم بين الظاهر والجوهر، ويمضي إلى عمق الأشياء، هو الذي يجعل النفس تميل إلى تلك القسوة وذلك التشدد اللذيْن يصور بهما روسو وهالر وآخرون ذلك الواقع. إلا أن تلك المؤثرات الخارجية العرضية التي تفرض دوماً حدوداً بعينها، لا تفعل سوى تحديد الاتجاه في أقصى الأحوال، ولا تأثير لها البتة في تحديد محتوى الحماس الانفعالي. فهذا الأخير لابد أن يكون هو نفسه بالنسبة للجميع، وأن ينبع عن دافع غريزي متوقد إلى المثال، بمنأى عن كل تأثير خارجي، إذ تلك هي بالنهاية حرفة الشاعر الحقيقي، هجائيّاً كان أم عاطفيّاً.

وإذا ما كان الهجاء المؤثر لا يوافق غير ***الأرواح الجليلة***، فإن الهجاء الساخر لا يستقيم إلا ***للأرواح الجميلة***. فالأول محصن من النزق بحكم موضوعه الجدي، أما الثاني الذي لا يستطيع أن يعالج سوى مادة غير ذات هاجس أخلاقي، فسرعان ما يجد نفسه ينزلق حتماً إلى النزق ويفقد كل وقار شعري، إن لم تنهض معالجة الموضوع بإضفاء طابع نبيل على المحتوى، وإن لم تنخرط ***ذات*** الشاعر في موضوعها. إلا أنه لا يتم إلا للأرواح الجميلة أن تعكس في كل تعبير صورة مكتملةً عن نفسها، بصفة مستقلة عن الموضوع الذي يدفع إلى ذلك التعبير. لا يستطيع الطبع السامي أن يعبر عن نفسه إلا في انتصارات متفرقة على مقاومة الحواس، في بعض لحظات الاندفاع وحالات آنيّة للمجاهدة؛ بينما يشتغل المثال لدى الأرواح الجميلة في هيأة طبيعية، ثابتة باستمرار، ويمكنه أن يعبر عن نفسه حتى في لحظات الهدوء. فالبحر العميق يتبدى في أسمى صورة له في الحركة، والجدول في أجمل صورة وهو ينساب هادئا.

غالباً ما خاض الناس جدالات حول التراجيديا والكوميديا وأيهما أرقى مقاما. ولو أنه تم التساؤل بكل بساطة حول أيهما التي تعالج المواضيع الأكثر أهمية، لما كان هناك من شك في أن الأولى هي التي سيحق لها أن تزعم الجدارة بالأولوية، أما لو أننا أردنا أن نعرف أيهما تشترط قيمة أرقى للذات الشاعرة، فإن الحكم سيكون بالتأكيد لصالح الثانية. في التراجيديا يدور كل شيء حول الموضوع، أما في الكوميديا فالموضوع لا يلعب دوراً مهماً، وكل شيء يتحدد من خلال الشاعر. وبما أن المادة لا تدخل البتة في الاعتبار في الحكم الذوقي، فإن القيمة الإستطيقية لكلا النوعين ستكون بصفة طبيعية في تناسب عكسي مع القيمة المادية لموضوعها. الشاعر التراجيدي يحمله موضوعُه، وبالمقابل يجعل الشاعر الكوميدي من ذاته حاملا يضمن لموضوعه مقاماً إستطيقياً رفيعاً. الأول يقوم بحركة تحمله نحو الأعلى، وهو أمر لا يتطلب منه الكثير في الحقيقة، بينما يكون على الثاني أن يظل ثابتا في موقعه، وفياً لنفسه دوماً، أي أن **يكون** هناك، ويكون هناك في بيته، حيث لا يستطيع الأول أن يصل دون تأهب واندفاع. وذلك بالذات هو ما يجعل الطبع الجميل يختلف عن الطبع الجليل. لدى الأول تكون العظمة حالّة فيه، تنساب من صميم طبيعته تلقائيةً دون جهد ولا إكراه، وهو من جهة مقدراته لامتناه في أي نقطة من مساره؛ بينما يكون على الثاني أن يتأهب ويجهد نفسه للارتقاء إلى منزلة العظمة، ويستطيع بواسطة قوة إرادته أن ينتزع نفسه في كل حالة منفصلة من الحدود التي تكبله. لا يكون الثاني حراً إذاً إلا من خلال هزّات عنيفة وإجهاد للنفس، بينما الأول في حالة من الحرية السلسة والدائمة.

تتمثل المهمة الرائعة للكوميديا في إثارة الإحساس بالحرية الداخلية وتغذيته فينا، مثلما تكون مهمة التراجيديا هي المساعدة على استعادة تلك الحرية الداخلية عبر الطريق الإستطيقية عندما تكون قد تعرضت إلى

الخلخلة على نحو عنيف من خلال انفعال حاد. في التراجيديا سيكون على الحرية الداخلية أن تُلغى مؤقتا بطريقة مفتعلة وعلى نحو تجريبي، لأن إعادة إثباتها هي الوسيلة التي تمكن التراجيديا من إقامة الدليل على قوتها، بينما يتجه حرص الكوميديا بصفة دائمة نحو تفادي أن يحصل إلغاء تلك الحرية. من هذا المنطلق يعالج الشاعر التراجيدي موضوعه على الدوام بصفة عملية، بينما تكون معالجته من طرف الشاعر الكوميدي نظرية دوماً، حتى في صورة ما إذا أخذت الأول نزوةُ معالجة مادة نظرية (مثل ليسينغ في مسرحية *ناتان الحكيم*)، والثاني نزوةُ معالجة مادة عملية. فليس المصدر الذي يتناول منه الشاعر موضوعه هو المحدِّد في جعل العمل تراجيدياً أو كوميدياً، بل نوعية المنتدى الذي يعرضه عليه. ويكون على الشاعر التراجيدي أن يتفادى التفكير الهادئ، وأن يحرص دوماً على استمالة القلب، أما الكوميدي فيكون عليه دوماً أن يتفادى المؤثر وأن يتجه دوماً إلى مخاطبة الفهم. الأول يُظهر فنه في التأجيج المستمر للأحاسيس، والثاني في الحرص على الاحتماء من ذلك. وفي كلا الحالتين يكون الفن على درجة من الأهمية بقدر ما يكون عليه الموضوع من تجريد لدى أحدهما، ومن نزوع إلى الأسلوب المؤثر لدى الآخر[1] وإذا ما كانت التراجيديا إذاً تنطلق من نقطة أكثر

---

(١) لكن هذا الأمر لم يحدث في ناتان الحكيم*، فقد أبردت الطبيعة الجليدية مجمل العمل الفني. لكن ليسينغ نفسه كان يعرف أنه لم يكتب مسرحية مأساوية، كل ما في الأمر أنه نسي لمصلحته الخاصة، وهو أمر إنساني جدا، المقولة المعتمدة في الفن الدارمي والتي مفادها: لا يحق للشاعر أن يستخدم الشكل التراجيدي لغرض آخر غير التراجيديا. وأنا لا أرى إمكانية لتحويل ذلك العمل الشعري إلى تراجيديا جيدة دون تحويرات جوهرية لابد أن تطرأ عليه؛ إلا أنه من الممكن، من خلال تحويرات عرضية، أن نجعل منها كوميديا جيدة. ومن أجل تحقيق الغرض الأخير سيكون من الضروري أن تتم التضحية بالمؤثر، ومن أجل الغرض الأول أن تتم التضحية=

أهمية، فإنه لا يسعنا إلا أن نعترف من ناحية أخرى بأن الكوميديا ترمي إلى غاية أكثر أهمية؛ وإذا ما كُتب لها أن تدركها فإنها ستجعل كل تراجيديا لاغاية ولا طائل من ورائها. فهدف الكوميديا يتفق وذلك الذي يجاهد الإنسان من أجل بلوغه: أن يكون متحرراً من كل صبوة انفعال، واضحاً دوماً، ومتأملاً في ما حوله وفي نفسه دائما بهدوء، يرى في كل موضع صدفا أكثر من مصائر وأقدار، ويضحك من الانحراف أكثر مما يشتكي من الشر.

وكما يجري في الحياة العامة يحدث أيضاً أن يتم الخلط في الأعمال الشعرية بين الطيش، والموهبة المستساغة، والمزاج المرح من ناحية، وجمال الروح. وبما أن الذوق الرديء عامة لا يستطيع أبداً أن يرتقي فوق منزلة المسلّي، فإنه سيكون من اليسير على مثل تلك العقول *اللطيفة* أن تغتصب مجداً (جمال الروح) لا يُحصَّل عادة إلا بصعوبة فائقة. لكنّ هناك اختباراً سديداً يمكنه أن يميز الخفة الطبيعية من الطيش الذي تصنعه الفكرة المثالية، وفضيلة المزاج من أخلاقيّة الطبع الحقيقية، ويحصل ذلك الاختبار عندما يتناول كلاهما بالمعالجة موضوعاً مهماً وصعباً. في مثل هذه الحالة تسقط العبقرية اللطيفة في السطحية، كما تسقط فضيلة المزاج في الماديّة؛ بينما ترتقي الروح الجميلة الحقيقية بوثوق إلى منزلة الجليل.

=بالجانب الذهنيّ؛ ولسنا بحاجة بأن نذكر على أي من العنصرين المذكورين يقوم جمال هذا العمل الشعري. (المؤلف).

* Nathan der Weise الشخصية الرئيسية للمسرحية التي تحمل نفس العنوان، من تأليف Gotthold Ephraim Lessing سنة ١٧٧٩، الموضوع المحوري لهذا العمل هو التسامح الفكري وأفكار الإنسية والتنوير. (المترجم).

طالما يظل لوقيانوس[1] مكتفياً بتعنيف الانحراف مثلما يفعل في *الأماني* وفي *أهل لابيثاس*، وفي جوبتير *تراغوذوس* مثلاً، فإنه يظل كاتباً ساخراً ويمتعنا بمزاجه المرح، لكنه يغدو شخصاً مختلفاً تماماً في مواقع أخرى من *نيكرينوس* مثلاً، أو *تيمون*، و*الإسكندر*، حيث تصيب مهجياته الفسادَ في الصميم. «أيها الشقي، ـ هكذا يستهل كتابه نيكرينوس، الذي يقدم فيه صورة مثيرة للاستنكار عن روما في ذلك العصر ـ لِمَ تركت اليونان، نور الشمس، وتلك الحياة السعيدة في كنف الحرية لتأتي إلى هنا وتقذف بنفسك داخل هرج هذه العبودية الباذخة، وهذه الملتقيات والمآدب، وبين الوشاة والمتملقين ومعدّي السموم، وصيّادي التركات، والأصدقاء المزيفين...إلخ؟» في هذه الحالات وما شابهها تكون أرقى درجات الجدية في الإحساس هي التي تعبر عن نفسها، تلك التي تكوّن القاعدة التي يتأسس عليها اللعب عندما يكون متعلَّقُه أن يكون شعريا. وحتى في أكثر أنواع السخرية خبثاً التي خص بها كل من أريستوفان ولوقيانوس سقراط بقسوتهما الجارحة، هناك عقل جدي يطل برأسه لينتقم للحقيقة من السفسطائيين وينافح عن مثل أعلى لا يفصح عنه دوما. وقد أثبت لوقيانوس في مؤلَّفيْه عن ديوجنس وديموناكس شرعية هذا الطبع بما لم يدع مجالاً للشك. وأي طبع جميل وسام ذلك الذي عبر عنه من بين المحدثين سرفنتس في *دون كي خوته*! وأية فكرة سامية وجميلة لابد أن تعمر روح ذلك الذي أبدع «توم

(١) لوقيانوس السُميْساطي المولود في بلدة سُمَيْساط على نهر الفرات، والذي عاش في القرن الثاني الميلادي، وكتب حوالي ٨٠ مؤلفاً باليونانية عوضاً عن لغة بلاده السريانية، فظُنّ بذلك أنه يوناني. سخر في مؤلفاته من فلاسفة الإغريق وآلهتم وشعرائهم بأسلوب يعتمد السخرية المرحة، وبخيال حر يلامس أحياناً تخوم ما يسمى في عصرنا بقصص الخيال العلمي. (المترجم).

دجونس»[1] في *«صوفي»* أيضا! وبأية قوة وطاقة عالية يستثير الساخر *يوريك* أحاسيسنا كلما أراد ذلك! ولدى فيلاند أيضاً أستشف تلك الجدية في الإحساس، وحتى تلك الألاعيب النزقة لمزاجه تتراءى على قدر من التألق والسمو النابعيْن عن بهاء روحه التي تضع بصمتها حتى على إيقاع أناشيده، ولا تعوزها البتة طاقة الاندفاع كي ترفعنا إلى أعالٍ بعيدة.

لا يمكننا أن نقول الأمر نفسه عن سخرية فولتير. صحيح أن البساطة والمنحى الطبيعي وحدهما هما ما يحركاننا شعريا لدى هذا الشاعر بين الحين والآخر، سواء يتحقق له ذلك من جهة الطبع الساذج كما يحدث أحياناً عديدة في *البريء* *(l'ingénu)*، أو عندما يستفز ذلك عن قصد وينتقم له كما يفعل في *كانديد* على سبيل المثال. وحيث لا يكون الأمر على أحد هذين الوجهين، فإنه يظل يسلّينا دون شك كعقل مرح، لكنه لا يحركنا كشاعر بأي حال من الأحوال. غير أن سخريته قلما تأتي منطوية على خلفية جدية، وذلك ما يجعلنا نشتبه عن حق في شاعريته. فنحن نلمس دوماً عقله، عقله فقط، ولا شي من شعوره. ما من مثال يتراءى من وراء تلك الهالة البخارية التي تحيط به، وما من شيء متين تقريبا في تلك الحركة الدائمة. والتنوع المدهش في أشكاله الخارجية، وهو أبعد ما يكون عن أن ينبئ عن شيء من الثراء الداخلي لروحه، يثبت بالأحرى عكس ذلك، لأنه، ومن بين كل تلك الأشكال لم يستطع أن يعثر على ***واحد فقط*** يمكن أن يعبر من خلاله عن شيء من قلبه. وإننا لنجد أنفسنا على حافة الخشية من أن يكون فقر الروح وحده هو الذي جعل ذلك العقل العبقري يسلك طريق السخرية. ولو أن الأمر كان على

---

(١) هنري فيلدينغ Henry Fielding 1707 - 1754 روائي ومؤلف مسرحي.

غير ذلك، لكان له خلال مساره الطويل أن يخرج بين الحين والآخر عن هذا المسرب الضيّق. لكننا، ومع كل هذا التنوع في المادة والأشكال، نرى أن الشكل الداخلي يظل يكرر العودة في حالة من التماثل الدائم، وعلى نفس الحالة من الفقر دوماً، وبالرغم من الاتساع الهائل لمساره لم يستطع أن ينجز في داخله تلك الدورة الإنسانية التي نرى بغبطة بقية الشعراء الساخرين الذين ذكرناهم آنفا وهم يعبرونها.

الشعر الرثائي

عندما يقابل الشاعر بين الطبيعة والتصنع، وبين المثال والواقع على نحو يغدو تجسيد الأولى معه مهيمنا، والغبطة التي يجدها فيها إحساساً سائداً، نسمي شعره عندها شعراً ***رثائياً***. وهذا النوع ينقسم، مثله مثل الهجاء، إلى صنفين. فإما أن تكون الطبيعة والمثال موضوعاً للحزن؛ تُستحضَر الأولى كشيء ضائع والثاني كشيء غير متحقق. أو أنهما يكونا كلاهما موضوعاً للفرح عندما يتم تصويرهما كواقع متحقق. في الحالة الأولى يكون الشعر البكائي بالمعنى المحدود للعبارة، وفي الثانية الرعوي **في معناه الواسع**.

وتماماً كما يكون التشنج في المهجيّة المؤثرة، والهزء في الساخرة، كذلك لا يمكن للحزن في المرثية أن ينحدر إلا عن التوقّد الذي يحدثه المثال في النفس. ومن خلال هذا وحده يكتسب الرثاء شعريته، وكل ما عدا ذلك لا يستطيع أن يرتقي إلى منزلة الفن الشعري. فالشاعر البكائي يبحث عن الطبيعة، لكن في جمالها، لا في ما تمنحه من رضا، أي في توافقها مع فكرة، لا في مجرد تلاؤمها مع حاجاتنا. إن الحزن على الفرح الضائع، وعلى العصر الذهبي المفقود في العالم، وعلى سعادة الشباب الضائعة، والحب...إلخ لا يمكنها أن تكون مادة لشعر رثائي إلا إذا كانت كل حالة لبهجة الحواس تتجلى في الآن نفسه كموضوع

للانسجام المعنوي. لذلك فإن بكائيات أوفيد المرتبطة بمنفاه، مهما كانت مؤثرة، ومهما كانت درجة شاعريتها في مواقع محددة منها، لا يمكنها، مأخوذة في مجملها، أن تبدو لي، أو أنني لا أستطيع أن أعتبرها، عملاً شعرياً. فليس هناك سوى قدر ضئيل جداً من الطاقة، وقدر ضئيل جداً من الروح ومن النبالة في ألمه. فالحاجة فقط، وليس توقد الهمة، هي القادح في كل تلك البكائيات: هواء كدر لروح قلقة، وإن لم تكن روحا عاميّة، لكنها روح نبيلة تجد نفسها في حالة من الابتذال منسحقةً تحت وطأة مصيرها القاسي. صحيح إنه لا يسعنا، ونحن نتذكر أنها روما، وروما أغسطس بالذات تلك التي يبكيها، إلا أن نغفر لابن الفرح أوجاعه؛ غير أن روما هذه، وبكل ما فيها من مباهج، ليست هي أيضاً، إن صرفنا النظر عما تضفيه عليها المخيلة من نبالة، سوى شيء متناه محدود، وبالتالي موضوعاً غير جدير بالفن الشعري الذي لا يحق له، بما هو مترفّع عن كل ما يعرضه الواقع، أن يتوق في بكائه إلا إلى اللامتناهي.

إن محتوى البكائية الشعرية لا يمكنه إذاً أن يكون البتة موضوعاً خارجياً، بل موضوعاً داخلياً مثالياً؛ وحتى وهي تبكي خسارة في العالم الواقعي، يكون عليها أن تحولها أولاً إلى خسارة متعلقة بفكرة مثالية. إن هذه العملية التي يجريها الشاعر بجعل المحدود لا يقيم إلا داخل اللامتناهي هي الأساس الذي يقوم عليه العمل الشعري. فالمادة في حد ذاتها شيء محايد دوماً، لأن الفن الشعري لا يجد فيها مبتغاه في الهيأة الأصلية التي يجدها عليها، بل من خلال ما يصنعه هو منها ومن القيمة الشعرية النبيلة التي يضفيها عليها. فالشاعر البكائي يبحث عن الطبيعة، لكن كفكرة وفي حال من الكمال الذي لا يمكنه أن يكون قد وُجد أصلا

إن هو بكاها كشيء كان موجوداً وغدا الآن مفتقداً. وعندما يحدثنا أوسيان[1] عن أيام مضت دون رجعة وأبطال رحلوا إلى الأبد، فإن طاقته الشعرية تكون قد حوّلت منذ زمن طويل تلك الصور التي في الذاكرة إلى مُثل، وأولئك الأبطال إلى آلهة. وتكون التجارب المتنوعة لهذه الخسارة أو تلك قد اتسعت لتصبح فكرة عن العبور والفناء بصفة عامة، وذلك الشاعر الذي يعبر هنا عن تأثره ويلاحق صورة ذلك الخراب الحاضر في كل مكان من حوله يرتفع محلقاً في السماء بحثاً في المدار الشمسي عن صورة حسية لما هو خالد لا يطاله الفناء.

سألتفتُ الآن إلى المحدثين من شعراء النوع البكائي. لم يكن لروسو، كشاعر وكفيلسوف في الآن نفسه، من نزوع غير البحث عن الطبيعة، أو عن الانتقام لها من عالم الحضارة المصطنع. وبحسب الموقف الذي يدفعه إليه إحساسه في نزوعه المزدوج هذا، نراه متأثراً تارة على النحو البكائي، وملهَما تارة أخرى عل غرار مهاجي جوفينال، ومرة، كما في *جوليا* مأخوذا بحالة من الانتشاء داخل الحقل الفردوسي الرعوي.

تنطوي كتابات روسو على محتوى شعري، لاجدال في ذلك، ذلك أنها تتعلق كلها بفكرة مثالية، سوى أنه لا يعرف كيف يعالج ذلك المحتوى بطريقة شعرية. فطبعه الجدي لا يسمح له بأن يقع في الخفة الطائشة، لكنه يمنعه أيضاً من الارتقاء إلى ذرى اللعب الشعري. في

---

(١) Ossian الشخصية المحورية للعمل الشعري الذي يحمل نفس الاسم للشاعر السكوتلندي جيمس ماكفرسن (James Macpherson 1736 - 1796). ويزعم المؤلف أنه ملحمة شعرية من التراث السلتي الشفوي. بينما يؤكد الدارسون أنه من تأليفه الخاص.

حالة من التوتر بين الحماس حيناً والتجريد حيناً تجعله لا يفلح إلا نادراً، أو لا يفلح البتة في بلوغ الحرية الاستطيقية التي ينبغي أن يضفيها الشاعر على مادة موضوعه وينقلها إلى قارئه. فإما إن حساسيته المرَضية هي التي تسيطر عليه وتدفع بأحاسيسه إلى مستوى الوجع، أو أن الطاقة العقلية هي التي تقيّد خياله وتبيد من خلال صرامة المفهوم رشاقة الصورة لديه. تلك الخصلتان اللتان تكوّنان الشاعر من خلال تفاعلهما الوثيق ووحدتهما موجودتان لدى هذا الكاتب وعلى درجة نادرة من الثراء، ولا شيء ينقصهما سوى أن يعبرا عن نفسهما في علاقة من الوحدة الحقيقية، وأن تمتزج استقلاليته العقلية مع إحساسه، وملكة التقبل لديه مع فكره. من هنا يأتي أنه حتى في النموذج المثالي الذي يتصوره عن الإنسانية يظل يولي اهتماماً مفرطاً إلى حدودها، ويكاد يهمل إمكانياتها، وفي كل موضع يكون هناك ظهور بيّن لحاجة إلى ***الراحة*** الفيزيائية أكثر من الحاجة إلى ***انسجام معنوي***. إن حساسيته الانفعالية هي التي جعلته، وهو يطمع في تخليص الإنسانية من الصراعات التي تخترقها، يفضل العودة بها إلى حالة التماثل التي تسِم طورَها البدائي، وعوضاً عن أن يصور نهاية لتلك الصراعات في انسجام ثري تؤدي إليه تربية تكون قد استوفت مهمتها على أفضل وجه، كان يفضل أن لا تكون هناك صنعة أبدا، وعوضاً عن أن يطمح إلى جعلها تبلغ كمالها، كان باختصار يفضل أن يجعل هدفه في مستوى أدنى، وأن ينزل بمستوى مثاله الأعلى، لا لشيء إلا لكي يستطيع بلوغه بأسرع ما يمكن وبأكثر ما يمكن من الضمانات.

من بين الشعراء الألمان الذين يدخلون ضمن هذا النوع لن أذكر هنا غير هالّر وكلايست وكلوبستوك. يندرج شعرهم في النوع العاطفي، ويمارسون تأثيراً علينا من خلال أفكارهم، لا من خلال حقائق حسية،

ولا يثيرون إعجابنا لكونهم طبيعةً، بل لأنهم يعرفون كيف يشحذون إعجابنا بالطبيعة. مع أن هذا الأمر الذي يصح على هؤلاء الثلاثة، ويصح على كل الشعراء *عموما*، لا يقصي البتة، وهذا أمر بديهي، قدرتهم على إثارة أحاسيسنا من خلال أشياء جميلة من مكونات النوع الساذج على وجه الخصوص: أمر من دونه لا يمكن لهم أن يكونوا شعراء أصلا. غير أن الطبيعة المهيمنة الحقيقية لديهم تتمثل في كونهم لا يتلقون بحس هادئ بسيط وخفيف، ويعيدون تشكيل ما تلقوه بذلك الهدوء والبساطة والخفة. لا إراديا يتسلل الخيال لديهم إلى الرؤية، والتفكير إلى الإحساس، فيغمضون أعينهم ويسدون آذانهم كي ينغمسوا في تأمل ذاتهم الباطنية. فالروح لا تستطيع أن تعيش أي إحساس دون أن تعاين في الآن نفسه لعبة حركاتها الداخلية الخاصة، ودون أن تجعل ما يجول في داخلها يمثل أمام عينيها وخارجا عنها. وبذلك لا نرى الموضوع، أي ما يفعله العقل المفكر للشاعر بذلك الموضوع. وحتى عندما يكون الشاعر نفسه هو ذلك الموضوع، وعندما يريد أن يصور لنا أحاسيسه، لا نلمس حالته بطريقة مباشرة ودون وسيط، بل الطريقةَ التي تنعكس بها تلك الحالة في وجدانه، وفكرتَه هو كمشاهد لنفسه عن تلك الحالة. هكذا يبدأ هالّر قصيدته التي يبكي فيها موت زوجته (وكلنا يعرف تلك القصيدة الجميلة):

هل سأنشد الآن موتك،

أواه ماريانه، أي نشيد هذا!

عندما تتنازع الغصص مع الكلمات

والفكرة تطرد الفكرة... إلخ

نجد هذا الوصف حقيقياً ودقيقاً، لكننا نشعر أيضاً أن الشاعر في الحقيقة لا ينقل إلينا أحاسيسه بل أفكاراً عن أحاسيسه. وبذلك لا يؤثر فينا إلا على نحو ضعيف، لأنه هو نفسه لابد أن يكون قد برد بما فيه الكفاية كي يمكنه أن يصبح مشاهداً لأحاسيسه.

يتكوّن الجزء الأكبر من أشعار هالّر، وكذلك كلوبستوك إلى حد ما، من مادة ميتاحسيّة وذلك هو ما يفصلها عن النوع الساذج؛ ولأنه لابد لهذه المادة أن تعالَج شعريا، وبما أنها لا تتخذ لها طبيعة جسديّة ولا تستطيع بالتالي أن تتحول إلى موضوع للمعاينة الحسية، فقد كان عليه إذاً أن ينقلها إلى مجال اللامتناهي وأن يرفعها إلى مستوى موضوع للإدراك العقلي. وعلى العموم فإن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن نتصور بها شعراً تعليمياً خال من التناقضات الداخلية؛ ذلك أن الشعر، ولكي نكرر قولنا مرة أخرى، لا يملك غير هذين المجالين: سيكون عليه إما أن يقيم داخل العالم الحسي، أو داخل عالم المُثل، لأنه، وبكل بساطة، لا يستطيع أن ينتعش لا داخل مملكة المفاهيم، ولا داخل عالم الفهم. ولابد لي أن أعترف أنني لم أعرف إلى حد الآن في الأدب القديم كما في الحديث قصيدة شعرية واحدة من هذا النوع قد استطاعت أن تمضي بالمفهوم الذي تعالجه لتنزل به إلى الفردية الكاملة، أو لتصعد به إلى الفكرة الخالصة. وتظل الحالة المعتادة، في صورة إذا ما تمت العملية بنجاح، هي أن تكون هناك مراوحة بين الإثنين، بحيث يكون المفهوم المجرد مهيمنا، بينما يكون مسموحا للخيال الذي ينبغي أن يسود مجمل المجال الشعري، بأن يكون بكل بساطة في خدمة العقل. أما القصيدة التعليمية التي يمكن للفكرة فيها أن تكون شعرية وأن تظل كذلك، فذلك ما سنظل ننتظر حصوله.

ما قلناه هنا عن الشعر التعليمي عامة، ينطبق بصفة خاصة على شعر

هالّر. فالفكرة فيه ليست فكرة شعرية، لكن صياغتها تكون كذلك بين الحين والآخر، مرة من خلال استعمال الصور، ومرة من خلال الاندفاع الجامح باتجاه المثال. وهذه الخصلة الأخيرة وحدها هي التي تجعل قصائده تدخل في مجال اهتمامنا هنا. القوة والعمق والجدية المؤثرة هي ميزات هذا الشاعر. روحه متقدة بنار مثال أعلى، وإحساسه الجياش بالحقيقة يبحث في الأودية الهادئة لجبال الآلب عن البراءة التي هجرت العالم. شكواه مؤثرة على نحو عميق؛ وبسخرية حادة لا تخلو من مرارة أحياناً يرسم متاهات العقل والقلب؛ وبمحبة يصور جمال البساطة الطبيعية. إلا أن المفهوم يظل طاغيا دوماً على لوحاته، تماماً مثلما يسود العقل لديه على الأحاسيس. ومن هنا يظل بصفة مستمرة **يعلّم** أكثر مما **يصوّر**، وتأتي صوره دوماً بملامح حادة أكثر مما تكون لطيفة. وهو كبير، شجاع، متوقد، وسام؛ إلا أنه لم يستطع أبدا، أو لم يستطع إلا نادراً أن يرتقي إلى مستوى الجمال.

أما فيما يتعلق بالمتانة الذهنية والعمق الفكري سيظل كلايست(١) على مسافة بعيدة وراء هالّر؛ يمكننا أن نقول إنه يتجاوزه من جهة الرشاقة، إن نحن لم نستطع أن نفعل شيئاً آخر من أجله سوى ما نفعله غالباً من أن نحتسب للمعني خصلة في ناحية مما يمثل نقصاً في الناحية المقابلة. تجد روح كلايست ذات الحساسية المرهفة نشوتها على أفضل وجه في حضرة المَشاهد والأخلاق الريفيّة. وغالباً ما يفضل الهروب من خواء الهرج المجتمعي إلى حضن الطبيعة بحثاً عن التناغم والسلام اللذين يفتقدهما في المجتمع الأخلاقي. ولكم هو مؤثر حنينه إلى الراحة! وكم هو صادق وحقيقي عندما ينشد:

---

(١) إيفالد كريستيان فون كلايست (Ewald Christian von Kleist 1715 - 1759) شاعر وضابط عسكري بروسي.

«أيها العالم، إنك القبر الحقيقي للحياة!
رغبة متأججة غالباً ما تطير بشوقي إلى الفضيلة،
وكآبتي تسيل جداولَ على خدّي،
المثالُ ينتصر، وأنتِ أيضاً يا شعلة الشباب،
عمّا قريب ستجفّفان دموعي النبيلة.
بعيداً عن الناس ينبغي أن يظل الإنسان الحقيقي».

لكن، ولئن نجحت الغريزة الشعرية لكلايست في أن تنأى به عن المساحة الضيقة للعلاقات الاجتماعية لتضعه في حضن الثراء الروحي للوحدة داخل الطبيعة، فإن ذلك لم يمنع من أن تظل تلك الصورة المفزعة للعصر وقيوده أيضاً تلاحقه حتى في عزلته تلك. ما يفر منه يسكن روحَه، وما يبحث عنه يوجد خارجه؛ وما من إمكانية له في أن يبدّد عن روحه ذلك التأثير الكريه لعصره. كان قلبه على قدر من التوقد وخياله على قدر من الحيوية لكي يجعلاه قادراً على إعادة الحياة إلى الصور الميتة للعقل، غير أن برودة الفكرة غالباً ما تسلب صوره الحية روحها، والتفكير غالباً ما يشوّش العمل السري للإحساس لديه. لا شك في أن شعره زاهي الألوان ومشع على غرار الربيع الذي يتغنى به، وخياله حيّ ونشط؛ إلا أننا لا نستطيع إلا أن نعتبرها أكثر تبدّلاً منها ثراء، أكثر لعباً منها إبداعاً، وأنها تظل تتقدم قلقة أكثر مما تجمّع وتبني. سريعةً ومتنوّعة تتوالى الصور وراء الصور، لكن دون أن تتكثف في بناء شخصية، ودون أن تمتلئ من أجل خلق حياة، وتتجمّع في جسد. وطالما يظل متوقفاً عند حدود الغنائية، ولا يخرج عن صياغة لوحات المشاهد الطبيعية، فإن الحرية الواسعة للشكل الغنائي من ناحية، والتركيبة المتقَنة لمادته تجعلنا نغفل عن تلك العيوب؛ فنحن بالنهاية،

وفي العموم ننتظر تصويراً لمشاعر الشاعر أكثر من صورة لموضوع. إلا أن العيب سيصبح أكثر جلاء عندما يعمد، كما فعل في *سيسيدس وباخيس* *Cissides und Paches* وفي *سينيكا*، إلى التخلي عن تصوير أشخاص وأفعال أشخاص، لأن الخيال يجد نفسه منحبساً هنا داخل حدود ضرورية وثابتة، ولا يمكن للتأثير الشعري أن يتأتى إلا عن *الموضوع*. عندها يغدو ضحلاً مضجراً وهزيلاً وبارداً على نحو لا يُحتمل: إنه مثال سلبي سيكون مفيداً بالنسبة لأولئك الذين، دون موهبة حاصلة، يزعمون المرور من الشعر الموسيقي إلى الشعر التصويري. وقد عرف عقل من هذه السلالة، وهو *توماسون*، مثل هذه اللحظة من الطيش الإنساني.

ليس هناك داخل النوع العاطفي، وبصفة أخص داخل الجزء[١] الرثائي منه، غير عدد محدود جداً من الشعراء المحدثين، وأقل منهم من القدامى، الذين يمكن مقارنتهم بكلوبستوك. فكل ما يمكن أن يبلغه الشاعر خارج حدود الأشكال الحية وخارج مجال الشخصية الفردية، وداخل المجال المثالي قد بلغه هذا الشاعر الموسيقي[٢] لا شك أننا

(١) خلافا لما تعودنا عليه في التصنيف العربي المتداول للأغراض الشعرية، نرى شيللر يضع الرثاء في خانة النوع العاطفي ويسميه حرفياً «جزء منه» Das elegische Teil إلا أننا سنراه في موقع آخر من هذه الفقرة يسميه نوعاً: «النوع الرثائي» "die elegische Gattung" أنظر الهامش اللاحق.

(٢) أقول «موسيقيّ» كي أذكّر هنا بالقرابة المزدوجة للشعر بفنّ النغم والفنون التشكيلية. وبحسب ما إذا كان الشعر محاكاة لشيء محدّد، كما تفعل الفنون التشكيلية، أو أنه يكتفي بعرض حالة نفسية، كما تفعل الموسيقي، ومن دون أن يكون له موضوع بعينه، يمكنه ان يسمّى تصويريا (*تشكيليا*) أو موسيقياً. والتسمية الأخيرة لا تحيل فقط على ما هو فعلا، من جهة مادته، موسيقى في الشعر، بل على مجمل التأثيرات التي=

سنكون غير عادلين تماماً إن نحن جحدنا عنه كليا تلك الحقيقة الفردية وتلك الحيوية التي يصور بها الشاعر الساذج موضوعه. فالعديد من أناشيده، والعديد من الصور في أعماله الدرامية وفي *المخلّص* تعرض موضوعه بحقيقيّة غير مشوبة وداخل إطار فائق الجمال، وهناك على وجه الخصوص حيث يكون قلبه هو موضوع النشيد يُبين غالباً عن طبيعة سامية وعن سذاجة ساحرة. غير أن هذا ليس موضع قوته في الحقيقة، وهذه الخصلة لا تعبر عن نفسها على طول المساحة التي تمتد عليها أعماله. فبقدر ما يكون *المخلّص* عملا رائعاً من جهة الاعتبار الشعري *الموسيقي*، كما حددناه أعلاه، بقدر ما تبدي من ضحالة على المستوى البلاستيكي في تلك المواضع التي ننتظر فيها أشكالاً دقيقة **لإدراك حسي بعينه**. ربما تكون الصور محددة على نحو مرضي في هذه القصيدة، لكن ليس للادراك الحسي؛ فالتجريد وحده هو الذي أنتجها، والتجريد وحده هو الذي يستطيع تمييزها. إنها أمثلة جيدة عن مفاهيم، لكنها ليست أشخاصا؛ ليست صوراً حية. والخيال الذي يلجأ إليه الشاعر، والذي يُفترض أنه يجيد التحكم فيه من خلال تحديد دقيق لأشكاله، يتراءى هنا مفرط الحرية في اختيار الشكل الذي يحلو له في تجسيد أولئك الآدميين والملائكة، تلك الآلهة والشياطين، تلك الجنة، وذلك الجحيم. هناك نموذج إجمالي يحدد للعقل الدائرة التي يتمثل داخلها تلك الصور، لكن ما من حدود ثابتة يتقيّد الخيال حتماً بتجسيد تصوراته داخلها. وما أقوله هنا عن الطبائع ينسحب أيضاً على كل ما هو حياة وأفعال، أو ما يفترض أنه كذلك في القصيدة؛ ولا ينطبق هذا الأمر على

=يمكن أن تنتج عنه دون أن يحد من الخيال بحصره على موضوع بعينه؛ ومن هذا المنطلق أسمي كلوبشتوك شاعرا موسيقيا بامتياز. (المؤلف).

هذه الملحمة فقط، بل على بقية الأعمال الدرامية للشاعر أيضاً. فالبنسبة للعقل يبدو كل شيء مضبوطاً ومحدداً بدقة فيها (وسأكتفي هنا بذكر *يهوذا*، و*بيلاطس*، و*فيلون*، و*سليمان* في العمل التراجيدي الذي يحمل نفس الإسم)، لكن ما من شكل هناك بالنسبة للخيال، ولا بد لي أن أعترف بأنني هنا بالذات لا أجد هذا الشاعر في مكانه المناسب مطلقا.

إن مجاله يظل دوماً عالم الأفكار: هناك نجده يعرف كيف يرتقي بكل ما يعالجه إلى ذرى اللامتناهي. بل إنني أميل إلى القول بأنه يجرد كل مواضيعه من الجسد كي يجعلها روحا، تماماً مثلما يفعل شعراء آخرون عندما يخلعون جسداً على كل ما هو روحاني. كل متعة تقريباً مما تمنحنا أشعاره لابد أن تكون ثمرة جهد ذهني نقوم به لانتزاعها؛ وكل الأحاسيس، التي يعرف في الحقيقة كيف يثيرها فينا على نحو عات وعميق، تنحدر دوماً من مصدر ميتاحسيّ. من هنا تأتي كل تلك الجدية، وتلك القوة، وذلك الاندفاع، وذلك العمق، التي تميز كل ما يصدر عنه؛ ومن هنا أيضاً يأتي ذلك التوتر الدائم الذي نلمسه في روحنا ونحن نقرأه. ليس هناك شاعر واحد (عدا يونغ، وهو أكثر تطلبا منه في هذا الأمر، دون أن يكون قادراً على منحنا تعويضاً يعادل ما يقدمه كلوبستوك) سيكون أقل حظاً لكي يصبح صديقاً مبجلاً نجعل منه رفيق درب لكامل العمر من كلوبستوك الذي لا يفعل سوى الابتعاد بنا بصفة مستمرة عن الحياة، وعلى الدوام لا يستدعي سوى العقل إلى ساحة النزال، دون أن يشبع الحواس أبداً بأن يمنحها الحضور الهادئ لموضوع مادي ملموس. متعففةً، لا أرضيةً، غير ذات جسد، مقدسةً هي ربّة شعره، مثل ديانته، ولا يسعنا إلا أن نعترف بكل إعجاب بكونه، وهو يضل ويتوه غالباً في تلك الأعالي، يظل لا يقع ولا يعرف

سقوطاً أبدا. كما سيكون علي أن أعترف أيضاً دون لفّ أو تستّر بأنني أخشى كل الخشية على كل عقل سيجعل من هذا الشاعر بحق ودون افتعال قراءة مبجلة دائمة، إنجيلاً يستند إليه في كل الحالات الحياتية، وإليه يعود المرء من كل حال أو وضع؛ وإنني لأخشى أيضاً أن نكون قد شاهدنا في ألمانيا ما يكفي من تبعات هيمنته الخطيرة. لا يمكن أن يبحث عنه المرء وأن يحسّ به إلا في حالات نفسية بعينها من التهيّج، وهذا هو ما يجعله معبود الشباب، وإن كان اختيارهم أبعد ما يكون عن الاختيار السعيد. فالشباب الذي يرنو دوماً إلى ما هو أبعد وما هو فوق الحياة، والذي يهرب من كل الأشكال وتتراءى له كل الحدود خانقة، يجد نفسه يتجول بكل متعة وبمحبة داخل هذه الفضاءات اللامحدودة التي يفتحها أمامه الشاعر. وعندما يصبح الفتى بعدها رجلا ويعود من المملكة الفسيحة للأفكار إلى حدود التجربة، يفقد الكثير، بل الجزء الأكبر من ذلك الولع المندفع، لكن لا شيء من الاحترام الذي يظل مدينا به إلى ظاهرة متفردة من هذا النوع، وإلى ذلك الإحساس النبيل، الذي يظل الألماني على وجه الخصوص يدين به إلى مثل هذه الجدارة العالية.

عبّرت عن تقديري لهذا الشاعر وميّزته بالعظمة من بين شعراء النوع الرثائي، وليس لدي من داعٍ تقريبا إلى مزيد تبرير لهذا الحكم. ذا قدرة على كل مظاهر القوة، وسيّداً في مجمل مجال الشعر العاطفي يظل يهزّنا من خلال التفخيم البلاغي الأقصى حيناً، ويهدهدنا بالأحاسيس الجليلة العذبة حيناً آخر؛ إلا أن قلبه يظل أكثر ميلاً إلى تلك الكآبة الذكية السامية، ومهما بلغت أنغام قيثارته وربابه من السمو، فإن النغمة الناعمة والمؤثرة لمندولينته هي التي يظل لها الرنين الأعمق والأكثر

صدقا، والأكثر تأثيرا. وإني لأتساءل، وأسأل كل ذي إحساس نقي، أترانا سنتردد في التضحية بكل تلك الجرأة والقوة، كل ذلك الخيال وتلك الحلل الوصفية الباذخة وكل نماذج البلاغة الخطابية في «*المخلّص*»، وكل الاستعارات ذات البريق الساطع التي يتقنها شاعرنا على أحسن وجه، وأن نتنازل عنها لصالح تلك الأحاسيس الرقيقة التي نشعر بأنفاسها الناعمة في مرثية وفي *إلى إيبرت*، وفي قصيدة *باردال* Bardale الرائعة، في *قبور قبل الأوان*، *وليلة صيف*، *وبحيرة زوريخ* وقصائد أخرى من هذا الصنف؟ وبقدر ما لـ *المخلص* من مكانة في نفسي لما يمثله من كنز أحاسيس رثائية وصور مثالية، بقدر ما لا يرضيني كتجسيد للفعل وكعمل ملحمي.

ربما سيكون عليّ قبل أن أترك هذا الحقل، أن أذكّر أيضاً بخصال شعراء من أمثال أوتز ودنيس وغيسنر (في قصيدة *موت هابيل*)، وجاكوبي، وفون غرشتنبرغ، وهويلتي، وغويكنغ وآخرين كثيرين من أولئك الذين يؤثرون فينا بأفكارهم، وجميعهم ممن كتب في النوع العاطفي بحسب التعريف الذي ضبطناه لهذا النوع آنفا. لكن غرضي هنا لا يتمثل في وضع مؤلف عن تاريخ الشعر الألماني، بل توضيح ما طرحته سابقاً من خلال أمثلة من أدبنا الألماني، ليس أكثر. أردت أن أعرض التنوع في الطرق التي يسلكها القدامى والمتأخرون باتجاه الهدف الواحد الذي يمضون إليه؛ أن أبيّن أن الأوائل يؤثرون فينا من خلال الطبيعة والفردية *والحسيّة* الحية، وأن الأخيرين يمارسون علينا من خلال أفكار ومحتوى عقلي راق تأثيراً لا يقل أهمية عن تأثيرهم وإن كان أقل انتشاراً.

رأينا من خلال الأمثلة التي عرضناها إلى حد الآن كيف تعالج الروح الشعرية العاطفية مادة طبيعية؛ لكن يمكننا أيضاً أن نطمع في معرفة

الطريقة التي تتعامل بها روح شعرية ساذجة مع مادة عاطفية. إنها مهمة تبدو جديدة علينا كليا وتحمل في صلبها صعوبة من نوع خاص، ذلك أن *مادة* من هذا النوع لم تكن موجودة في العالم العتيق والساذج، بينما ما ينقص عالمنا الحاضر هو ***الشاعر***. غير أن العبقرية قد أخذت على عاتقها هذه المهمة أيضاً، وأنجزتها على نحو جدير بالإعجاب. إن طبعاً يتبنى المثال بحساسية تتقد حماساً ويفر من الواقع من أجل سعي محموم إلى بلوغ لانهائيٍّ غير ذي كيان، ويظل يدمر بصفة مستمرة ماهو قائم فيه، وبصفة مستمرة يتوق إلى ما يقع خارجه، طبعاً تكون أحلامه وحدها هي الواقع، في حين تتراءى له تجاربه على الدوام مجرد عائق، ولا يرى بالنهاية في كيانه نفسه غير حاجز، ويصرف جهده، كما ينبغي عليه حتماً أن يفعل، نحو تدمير ذلك الحاجز من أجل العبور إلى منطقة الواقع الحقيقي؛ ـ هذا الحد الأقصى الخطير من الطبع العاطفي هو ما أصبح مادة الشاعر الذي تشتغل الطبيعة في داخله على نحو أكثر وفاء ونقاوة مما لدى أي آخر غيره، والذي سيكون الأقل ابتعاداً الحقيقة الحسية للأشياء من بين الشعراء المحدثين.

إنه لأمر لافت كيف تجتمع كل العناصر التي تكوّن غذاءً للطبع العاطفي في *فيرتهر*[١]: حب حالم وغير سعيد، حساسية مرهفة تجاه الطبيعة، أحاسيس دينية، عقل فلسفي تأملي، وأخيراً، ولكي لانغفل شيئا، عالم قاتم، غير ذي شكل، ومفعم كآبة على غرار الأجواء الأوسيانية[٢] وإذا ما أضفنا إلى كل هذا ذلك التصور قليل الحماس، بل المناهض أصلاً للواقع، مع تحالف كل العناصر الخارجية من أجل

---

(١) «آلام الفتى فيرتهر» Die Leiden des jungen Werher، فولفغانغ يوهان غوته.

(٢) نسبة إلى أوسيان. الهامش ١، ص٢١٤.

إقصاء الروح المعذبة ودحرها إلى عالم المثل، وسنرى عندها أن ليس هناك من إمكانية للخروج بذلك الطبع من تلك الدائرة التي يجد نفسه سجينا داخلها. يعود نفس التعارض في مسرحية *توركواتو طاسو* لنفس الشاعر، وإن جاءت مجسدة في طباع مختلفة؛ بل، وحتى في *روايته* الأخيرة نشهد نفس التناقض بين الروح الشاعرة وروح التوافق العمومي الأجدب، وبين المثال والواقع، والتصور الذاتي مع الموضوعية، ـ لكن وبأي اختلاف! بل إننا نلتقي بنفس التناقض في *فاوست* أيضاً، كما يقتضي ذلك موضوع المسرحية، ولكن على نحو أكثر فجاجة وأكثر مادية لدى كل من الطرفين؛ وسيكون من المفيد بكل تأكيد أن نقوم بمحاولة تحليل بسيكولوجي لمعالجة هذا الطبع من خلال خصوصيات الشخصيات المختلفة لهذه الأعمال المذكورة.

لاحظنا في فقرة سابقة أن مجرد الطبع الخفيف والمرح، إن لم يكن قائماً على محتوى ثري من الأفكار، لا يستطيع أن يكون كافيا لكي يصبح الشاعر مؤهلا للنوع الهجائي الساخر حتى وإن بدا كذلك في نظر الحكم العمومي السائد؛ ولا يختلف الأمر بالنسبة للشعر الرثائي أيضاً، حيث لا يكفي أن يكون الشاعر على قدر من الرقة والنعومة والكآبة كي يكون مؤهلا لهذا النوع الشعري. في كلا الحالتين تظل الموهبة الشعرية الحقيقة مفتقرة إلى المبدأ الحيوي الذي ينبغي أن يبعث الحياة في المادة كي ينشأ الجمال الحقيقي. وبالتالي فإن نتاجات هذه الطباع الرقيقة لا تفعل سوى أنها تليّننا، وتدغدغ حساسيتنا دون أن تنشّط قلبنا وتشغل ذهننا. وإذا ما أسلمنا أنفسنا للإدمان على مثل هذه الأحاسيس سينتهي بنا الأمر حتماً إلى الوقوع في حالة من تميّع الطبع ومن الخنوع الذي لن تنشأ عنه أية واقعية، لا بالنسبة لما يتعلق بالحياة الخارجية، ولا لحياتنا الباطنية. لقد كان محقاً إذاً ذلك الموقف الذي أصبح يلاحق بالسخرية

اللاذعة تلك المؤلفات التي بدأت تعرف انتشاراً واسعاً منذ حوالي ثمانية عشر سنة في ألمانيا مشكّلة صنفا من ***البكائيات والعاطفيات المفرطة*** في محاولة لتأوُّلٍ خاطئٍ واستنساخ غير موفق لبعض الأعمال الرائعة؛ إلا أن التساهل الذي يميل الساخرون إلى إبدائه تجاه النوع المناقض الذي لا يقل رداءة عن هذه البكائيات الكاريكاتورية، أي تجاه تلك الطبائع العابثة والسخرية الخالية من الإحساس، والدعابة الخالية من كل محتوى ذهني، يجعلنا هذا التساهل ندرك بوضوح أن الهجومات العاتية على تلك البكائيات العاطفية ليست صادرة عن منطلقات نقيّة دوما. ذلك أننا إذا ما وضعناهما كليهما في ميزان الذوق السليم لن نر الكفّة ترجّح لصالح إحداهما على الأخرى، لأنهما تفتقران كلاهما إلى المحتوى الإستطيقي الذي لايتحقق إلا داخل الترابط الوثيق بين الموضوع والقوة الشعورية والثراء الفكري.

لقد نالت رواية سيغفارت «*حكاية دير*»[(١)] حظاً وافراً من التهكم، بينما حظي كتاب «*رحلات في جنوب فرنسا*»[(٢)] بالإعجاب والتهليل؛ والكتابان متساويان من حيث ما يستحقانه من تقدير، وكلاهما غير جديريْن بالمديح في الحقيقة. تعرب الرواية الأولى عن حساسية حقيقية لكنها مفرطة في التوتر، بينما تكتسب الثانية قيمتها من خفة مزاج تمضي في موازاة مع فهم متوفّز ورشيق؛ لكن، وكما أن الأولى تفتقر كليا إلى الفهم الرصين، نرى الثانية خالية من الوقار الإستطيقي. وهكذا تبدو

---

(١) Siegwart, *Eine Klostergeschichte* رواية للكاتب وعالم اللاهوت الألماني يوهان مارتن ميلر (١٧٥٠ ـ ١٨١٤).

(٢) *Reisen nach dem mittäglichen Frankreich* تـــألـــيـــف Moritz August von Thümmel (1738 - 1817)

الأولى مضحكة إلى حد ما من وجهة نظر التجربة، والثانية مثيرة للاحتقار تقريبا من وجهة نظر المثال. وبما أن الجمال الحقيقي لابد أن يكون في علاقة تلاؤم مع الطبيعة من جهة ومع المثال من جهة ثانية، فإنه ليس بمستطاع أيّ من العملَيْن المذكورين أن يطمع في أن ينال اسم العمل الأدبي الجميل. ومع ذلك، فإنه من الطبيعي ومن الصواب أن تظل رواية *تيمل*[1] عملاً يقرأ بمتعة كبيرة، وهو ما أقر به عن تجربة شخصية. وبما أنه لا يُخلّ إلا بمتطلبات لا تجد مبرراً لها إلا في عالم المُثل، والتي لا تخامر ذهن القارئ ولا تعبر عن نفسها ساعة قراءته حتى لدى القراء الأرقى تطلباً، وأن بقية متطلبات العقل، وحتى الجسد يتم إرضاؤها على وجه مرضي، فإنه يحق له إذاً أن يكون عملا مبجلا لدى القراء من عصرنا، وسيظل كذلك على مر العصور التي سنستمر فيها في كتابة أعمال أدبية فقط من أجل الإعجاب، ونظل نقرأ فقط من أجل متعة نجدها في القراءة.

لكن ألا نجد في الكتابة الشعرية أعمالاً أدبية، بما في ذلك الكلاسيكية منها، تُخل على هذا النحو أو ما يشبهه بالنقاء الأسمى للمثال، وتبدو من خلال مادية محتواها مبتعدة كل البعد عن تلك الروحانية التي ننتظرها من كل عمل فني إستطيقي؟ وهذا الذي يسمح الشاعر لنفسه به، وهو الخادم العفيف لربة الإلهام، ألا يحق للروائي، الذي هو مجرد شقيق له ولقدميه موطئ دائم على الأرض، أن يسمح لنفسه به هو أيضا؟ لن يحق لي أن أراوغ هذه المسألة، ذلك أن هناك في النوع الرثائي كما في النوع الساخر أعمالاً من الروائع تلاحق وتشجع على ملاحقة غرض غير هذا الذي نحن بصدد الحديث عنه في هذه

---

(١) الهامش السابق.

المقالة، وتبدو كما لو أنها تنافح عنه، لا ضد الأخلاقيات السيئة فحسب، بل والحميدة منها أيضاً. هكذا نجد أنفسنا أمام أمرين هنا: إما أن هذه الأعمال الشعرية مما ينبغي أن يكون مرفوضا، أو أن المفهوم الذي طورناه هنا عن الشعر الرثائي مفهوم محكوم باختيار مفرط في إراديته.

ما يحق للشاعر أن يسمح لنفسه به، أنكره على كاتب السرديات النثرية؟ كان ذلك هو سؤالنا آنفا. إن الإجابة متضمنة في السؤال نفسه: ما يسمح به للشاعر، لا يمكنه أن يكون حجة على من هو ليس بشاعر. إنما في مفهوم الشاعر نفسُه، وداخل هذا المفهوم فقط يوجد أساس هذه الحرية، تلك التي ستكون مجرد تجاوز ممجوج عندما لا تكون منحدرة عن أرقى وأنبل ما به يتكوّن ذلك المفهوم.

إن قوانين الاستقامة شيء غريب عن الطبيعة في ماهيتها البريئة؛ إنما تجربة الفساد وحدها هي التي تكون مصدراً لنشأتها. لكن حالما تتم تلك التجربة، وتكون البراءة الطبيعية قد اضمحلت من تلك التقاليد، تصبح هذه الأخيرة قوانين مقدسة لا يحق لإحساس أخلاقي أن يخل بها. تصبح لها سيادة داخل العالم المصطنع بحقوق مطابقة لتلك التي كانت للقوانين الطبيعية في سيادتها داخل عالم البراءة. غير أن هذا بالذات هو ما يجعل من الشاعر شاعراً: أن يقصي من نفسه كل ما له صلة بعالم المصطنعات، وأن يعرف كيف يعيد تشكيل الطبيعة في نفسه في بساطتها البدئية. وعندما يكون قد قام بذلك يكون قد تحرر من خلاله من كل القوانين التي تجعل القلب يقف موقف المناهض لنفسه تحت تأثير سلطتها. يكون عندها نقيّاً، ويكون بريئاً، وكل ما هو مسموح به للطبيعة يكون مسموحا به له أيضا؛ وإذا ما كنتَ، أنت الذي تقرأه، قد فقدت براءتك ولا تستطيع أن تستعيدها ولو مؤقتا وأنت في حضرة وجوده

المطهِّر، فذلك بؤسك *أنت*، وليس شقاؤه؛ لتنصرفْ عنه إذاً، فأناشيده ليست لأُذنك.

من منظور هذا النوع من الحريات، يمكننا أن نقرّ ما يلي:

أولاً: *الطبيعة* وحدها هي التي تستطيع تبرير هذه الحريات. ولا ينبغي بالتالي أن تكون نتائج اختيار أو محاكاة مقصودة؛ فنحن لا نستطيع أن نغفر أبداً للإرادة، التي تحكمها القوانين الأخلاقية دوماً، أي تواطؤ مع الحسيّة. لابد أن تكون إذاً (نتاجا) من صميم *البراءة*. ولكي نتأكد أكثر من أنها فعلا كذلك لابد أن نراها مرفوقة ومدعومة بكل ما يكون بدوره ذا وجود متأسس في الطبيعة، لأن الطبيعة لا تعرف نفسها إلا في العلاقة السببية الصارمة، وفي وحدة وتطابق نتائجها. إن نفساً غدت تنفر من كل مصطنع، بما في ذلك ما يمكن أن يكون نافعاً، هي وحدها التي يمكننا أن نسمح لها بأن تتخلص من الطبيعة، هناك حيث تمارس ضغطاً وتضع حدوداً معيقة؛ وحدها النفس التي عرفت كيف تخضع لكل قيود الطبيعة، هي التي يُسمح لها أن تمارس حرياتها تجاه تلك القيود. أما كل ما عدا ذلك من أحاسيس ذلك الشخص فلا بد أن تظل كلها حاملة لمياسم الطبيعة؛ لابد أن يكون حقيقيا، بسيطا، حراً، منفتحاً، ذا أحاسيس يقظة، صريحاً، وأن ينبذ من طبعه كل تكلف، وكل حيلة، وكل إرادة مزاجية، وكل أنانية حقيرة، وأن يقصي كل أثر لها من عمله.

ثانياً: الطبيعة *الجميلة* وحدها هي التي تستطيع أن تبرر مثل هذه الحريات. ومن هنا لا ينبغي لهذه الحريات أن تكون تجسيداً لبروز رغبة بعينها، إذ كل ما ينشأ عن مجرد الحاجة شيء مثير للاحتقار. كل هذه الطاقات الحسية لابد أن تكون نابعة عن الكلية والثراء المتنوع للطبيعة الإنسانية. لابد أن تكون *الإنسانيةَ* نفسها. لكن، ولكي نحدد إذا ما كانت

كلية الطبيعة الإنسانية في كليتها، وليست حاجة محدّدة ومتدنّية للحسيّة، هي التي تحكمها، لابد لنا من تمثل لمجمل العناصر الجزئية التي تتكون منها ككليّة. إن الانفعال الحسي في حد ذاته شيء بريء وغير مهم. وهو لا ينفرنا في شخص ما إلا لكونه حيوانياً ويشهد عن نقص في الإنسانية الحقيقية والمكتملة؛ وهو لا يثير حفيظتنا في عمل شعري ما إلا لأن مثل ذلك العمل يطمع في نيل إعجابنا، ويعتبر بالتالي أننا لا بد أن نكون نحن أيضاً على مثل ذلك النقص الذي في عمله. أما إذا ما رأينا في الشخص الذي يدع نفسه ينساق إلى هذه الإنسانية في نشاطها (المتنوع) داخل مجمل محيطها، فسنرى عندها في ذلك العمل الذي سمح المرء لنفسه فيه بمثل تلك الحريات، تعبيراً عن كل الأحوال الواقعية للإنسانية، وهكذا تتبدد كل أسباب عدم رضانا، ويغدو بإمكاننا أن نشعر بمتعة غير مشوبة ونحن نستعذب ذلك التعبير الساذج عن الطبيعة الحقيقية والجميلة. وهكذا فإن الشاعر الذي يسمح لنفسه بأن يجعلنا مشاركين في معايشة مثل هذه الأحاسيس الإنسانية المتدنية، لابد أن يكون قادراً أيضاً على أن يرتقي بنا مجدداً إلى مستوى كل ماهو عظيم وجميل وسامٍ في إنسانيته.

وهكذا نكون قد عثرنا على المعيار الذي يمكن أن يخضع إليه كل شاعر يخرج عن مقاييس الاستقامة ويوسع من حدود حريته في تجسيد الطبيعة. يكون عمله سوقياً ووضيعاً ومرفوضاً دون جدال، عندما يكون *بارداً*، وعندما يكون فارغا، لأنه ينبئ عن مصدر يتحكم فيه الهوى والحاجة الوضيعة، وعن نية سقيمة في استثارة غرائزنا. ويكون بالمقابل جميلاً ونبيلاً، ويكون، بصرف النظر عن كل مرجعية تستند إلى استقامة باردة، جديراً بالإعجاب لمجرد أن يكون ساذجاً ويوحّد بين العقل والقلب.

وإذا ما قيل لي إن هذا المقياس الذي طرحته يجعل أغلب الكتابات السردية الفرنسية التي تندرج تحت هذا النوع وكذلك أفضل نماذج محاكاتها الناجحة في الكتابة الألمانية تبدو في وضع غير سعيد، وأن ذلك ما سيكون عليه أيضاً حال العديد من كتابات شاعرنا الأكثر رونقاً والأكثر ثراء ذهنيا (فيلاند، أو أوفيد الألماني)، ولن تنجو من ذلك أفضل روائعه أيضاً، لن يكون لي ما أقوله في هذه المسألة. فالمقولة ليست بجديدة البتة، وأنا لا أفعل هنا سوى طرح الأسس التي ينبني عليها حكم قد نطق به في هذه المسألة كلُّ ذي ذوق وإحساس مرهف منذ زمن طويل. غير أن هذه القوانين نفسها التي تبدو مفرطة في الصرامة بالنظر إلى هذه الكتابات، ستبدو بالمقابل مفرطة في التسامح بالنظر إلى كتابات أخرى؛ فأنا لا أنكر أن الأسباب التي تجعلني لا أستطيع التسامح مع غواية لوحات أوفيد *الروماني* وأوفيد *الألماني*، وكذلك *كريبليون*، و*فولتير* و*مارمونتيل* (الذي يدعي أنه قصّاص أخلاقي)، و*لاكلو*، وآخرون كثيرون، تلك الأسباب نفسها هي التي تُصالحني مع مرثيات *بروبيرس* الروماني، و*بروبيرس* الألماني[1]، بل وحتى مع بعض الأعمال الإشكالية لديدرو؛ ذلك أن الأولى لا تعدو كونها مسلّية، مبتذلة، شهوانية؛ والثانية شاعرية، إنسانية وساذجة.

---

(١) يعني به غوته.

القصيدة الرعوية

لدي بعض كلمات إضافية أريد أن أسوقها هنا حول هذا الصنف الثالث من الشعر العاطفي؛ بعض كلمات فقط، لأنني سأدع تناول هذه المسألة بتحليل مستفيض يناسب ما يستحقه هذا الصنف إلى فرصة لاحقة[1]

---

(١) يختلف الشعر العاطفي عن النوع الساذج في أنه، عوضا أن يظل متوقفا على الحالة الواقعية كما يفعل هذا الأخير، يضعها في علاقة بمجموعة من الأفكار، ويطبّق أفكارا على الواقع. ويكون بذلك، وكما أوضحنا سابقا، أمام تعامل مع شيئين متعارضين في آن واحد وهما المثال والتجربة، وبينهما لا يمكن أن يوجد أكثر من ثلاثة أنواع من العلاقات، تكون كالآتي: إما أن تكون النفس منشغلة بدرجة أولى بتناقض الحالة الواقعية مع المثال، أو بانسجامهما، أو أنها تظل في حالة مراوحة بينهما. في الحالة الأولى تجد النفس رضاها في طاقة الصراع الداخلي: في حيويّة الحركة، وفي الحالة الثانية في انسجام الحياة الباطنية: في الراحة الحيوية، وفي الحالة الثالثة تكون هناك مراوحة بين الصراع والانسجام، وبين الراحة والحركة. ينتج عن هذه الحالات النفسية الثلاث ثلاثة أنواع من الشعر تقابلها ثلاثة أسماء في الاستعمال اللغوي السائد وهي: الساخر والرثائي والرعوي سنجدها متطابقة معها كليا إن نحن تذكرنا فقط الحالة النفسية التي يضعنا فيها كل من هذه الأنواع الثلاثة التي نعرفها من خلال هذه الأسماء، وذلك بصرف النظر عن الوسائل التي تستعملها في إحداث ذلك التأثير.
وإذا ما عنّ لسائل أن يسألني هنا ضمن أي نوع من هذه الأنواع الثلاثة سأضع الملحمة والرواية والتراجيديا مثلاً، فسيكون بكل تأكيد شخصا لم يفهم شيئاً مما ذهبت إليه إلى حد الآن. ذلك أنه لا يمكن تحديد مفهوم هذه الأخيرة من حيث هي أصناف شعرية=

يمثل التصوير الشعري لإنسانية بريئة وسعيدة الفكرةَ المحورية العامة لهذا النوع الشعري. ولأن تلك البراءة وتلك السعادة تبدوان غير متلائمتين مع العلاقات المفتعلة لمجتمع قد غدا أكثر اتساعاً ومع مستوى بعينه من الحضارة والترقّق، عمد الشعراء إلى نقل مسرح الجمال السحري من ضوضاء الحياة الحضرية إلى بساطة الوضع الرعوي، وجعلوا لهذا الأخير موطنا في ***ما قبل الحضارة***، في الطور الطفولي للإنسانية. لكننا نفهم جيداً أننا هنا حيال تحديدات اتفاقية، لاغير، وأنها لا تمثل الغرض الذي تلاحقه القصيدة الرعوية، بل فقط الوسيلة الأكثر طبيعية لبلوغ ذلك الغرض. أما الغرض نفسه فيتمثل فقط في تقديم صورة عن الإنسان في وضع البراءة، أي في وضع من الانسجام والسلام مع نفسه ومع العالم الخارجي.

=خصوصية، أو على الأقل لا يمكن تحديده فقط من خلال نوعية إحساسنا لدى تقبلنا لها؛ بل وأكثر من ذلك، نحن نعرف جيدا أنه بإمكان كل واحد من هذه الأشكال أن يحدث فينا أكثر من نوع من الأحاسيس، وتبعا لذلك أن يفعل ذلك من خلال أنواع متنوعة من تلك الأنواع الشعرية التي تناولتها بالتحليل آنفاً.

أريد أخيرا أن ألاحظ مرة أخرى أنه عندما يميل بعضنا، كما هو طبيعي، إلى اعتبار الشعر العاطفي نوعا حقيقيا (وليس فرعا من نوع) وأنه عنصر يوسع من مجال الفن الشعري، سيكون علينا أن نأخذه في الحسبان عند تحديد الأنواع الشعرية وبصفة عامة عند وضع مجمل القوانين الشعرية التي ما زالت تتحدد حصرياً وفقاً لنموذج الشعراء القدامى والساذجين. يتمايز الشاعر العاطفي عن الساذج في نقاط على غاية من الأهمية. علما وأنه يظل من الصعب أن نميز هنا على نحو دقيق الاستثناءات التي يفرضها اختلاف النوع عن الحيل التي يسمح ضعف الموهبة لنفسه بها؛ لكن التجربة تعلمنا أنه ليس هناك من نوع شعري قد ظل بين يدي الشعراء العاطفيين (و اللامعون من بينهم أيضا) كما كان عليه لدى القدامى، وأن أنواعاً جديدة غاية الجدة قد تم إدراجها تحت أسماء قديمة. (المؤلف).

غير أن مثل هذا الوضع لا يوجد في طور ما قبل الحضارة فقط، بل في الحضارة أيضاً كغاية نهائية تسعى إليها، إذا ما افترضنا أن لهذه الأخيرة ميلاً محدداً عامّاً يقود مسيرتها. إنّ فكرة هذا الوضع لوحدها، والإيمان بواقعيّة ممكنة لهذه الفكرة بمستطاعها أن تجعل الإنسان يتصالح مع كل الشرور التي يجد نفسه خاضعاً إليها في مساره على طريق الحضارة. وإذا ما كانت هذه الفكرة مجرد وهم، فإن شكوى أولئك الذين يتهمون حياة التحضر والتربية العقلية بأنها محض شر، ويعتبرون أن ذلك الوضع الطبيعي الذي تخلينا عنه هو الغاية الحقيقية للإنسان، ستكون عندها شكوى لها ما يبررها تماما. يعلّق الإنسان الذي يجد نفسه منخرطاً في الحضارة أهمية كبرى على أن يرى تلك الفكرة تنجز داخل العالم الحسي، وتلك الواقعية الممكنة للوضع البدئي يتجسد حسياً أمامه، وبما أن التجربة الواقعية، أبعد ما يكون عن أن تتلاءم وذلك المعتقد، بل تظل تناقضه بصفة مستمرة، فإن ما يحدث هنا، كما في حالات أخرى عديدة، هو أن الملكة الشعرية تتدخل لمعاضدة العقل كي تجعل تلك الفكرة مدرَكَة، وتجعلها تتحقق في حالة منفردة بعينها.

لا شك أن هذه البراءة في الوضع الرعوي أيضاً تصوّرٌ شعري، وأن ملَكة الخيال مطالبة بالتالي بأن تعرب هناك أيضاً عن مقدرة إبداعية؛ لكن، وعلاوة على أن المهمة كانت أكثر بساطة وأكثر سهولة هناك، فإن التجربة الواقعية نفسها كانت تمنح العناصر المطلوبة التي لا يكون على الخيال الشعري سوى انتقائها والربط بينها داخل كل موحّد. تحت سماء سعيدة، داخل العلاقات البسيطة للطور البدائيّ، وفي ظل معرفة محدودة يكون إرضاء الطبيعة أمراً يسيراً، ولا يكون على الإنسان أن يتوحّش إلا عندما يطل عليه الوجه المفزع للحاجة. كل الشعوب التي لها تاريخ، لها أيضاً فردوس، ووضع براءة، وعصر ذهبي، بل كل فرد له

فردوسه وعصره الذهبي، وبحسب ما يحمل من مقدار كبير أو صغير من الشعرية في داخله يظل يتذكرهما دوماً بهذا القدر أو ذاك من الحرارة. تمنح التجربة إذاً قدراً كافياً من الملامح للوحة التي تشتغل القصيدة الرعوية على إنجازها. لذلك تظل الرعوية دوماً عملاً تخييلاً جميلاً وسامياً، وتكون الطاقة الشعرية، وهي تشتغل على إنجازها، متجهة إلى خدمة الفكرة المثالية. وإنه لأمر على غاية الأهمية بالنسبة للإنسان الذي انفصل عن بساطة الطبيعة وغدا خاضعاً إلى القيادة الخطيرة لعقله أن يرى مجدداً قوانين الطبيعة مجسدة في نموذج نقيّ، وأن يطهّر روحه في هذه المرآة الصادقة مما لحقها من مفاسد التصنع. إلا أن هذا الأمر ينطوي على حالة تجعل أشعاراً من هذا النوع تفقد جزء مهما من قيمتها. فلكون هذا النوع متجه بكليته إلى ***زمن ما قبل الحضارة*** فإنه وهو يولي ظهره إلى سلبيات الحضارة يلغي فوائدها أيضاً ويجد نفسه، وفقاً لطبيعته، في صراع معها. وهكذا يجرنا *نظرياً* إلى الخلف فيما هو يدفع بنا *عملياً* إلى الأمام وينبلنا. يجعل الهدف الذي يروم أن *يقودنا إليه* واقعاً *خلفنا*، ولا يستطيع بالتالي أن يوحي لنا إلا بإحساس موجِع بالخسارة عوضاً عن الإحساس المرح بالأمل. ولكونه لا يروم بلوغ مبتغاه إلا من خلال إلغاء كل مصطنع، ومن خلال تبسيط الطبيعة الإنسانية، فإنه بإمكانه أن يكون على قدر كبير من الأهمية بالنسبة *للقلب*، لكن على قدر ضئيل من القيمة بالنسبة *للعقل*، وسرعان ما نكون قد بلغنا نهاية دائرته الأحادية الرتيبة. لذلك لا نستطيع أن نحب هذا النوع الشعري ونسعى إليه إلا عندما تكون بنا حاجة إلى الراحة، وليس عندما تكون طاقاتنا متوفّزة للحركة والعمل. ويمكنه بالتالي أن يقدم *دواء* للروح المريضة فقط، لكن لا *غذاء* فيه للمعافى؛ وهو لا يستطيع أن يكون منشّطاً، بل مهدّئاً فقط. هذا العطب المتأصل في السحرية الرعوية ظل

تجاوزه أمراً عسيراً يستعصي على كل المقدرات الفنية للشعراء. لا شك أن لهذا النوع محبيه المتحمسين، وهناك عدد غير قليل من القراء الذين يفضلون قصيدة مثل أمينتا[١] أو رواية مثل دافنيس[٢] على أكبر روائع الشعر الملحمي والتراجيدي؛ غير أن هؤلاء القراء عادة ما تكون الحاجة هي التي توجه حكمهم على الأعمال الفنية وليس الذوق، وبالتالي لا يمكن لحكمهم أن يدخل في الاعتبار لدينا هنا. والقارئ ذو الفهم والإحساس المرهف لا ينكر دون شك قيمة هذه الأشعار، غير أنه لا يشعر بانجذاب إليها إلا نادراً، وسرعان ما يصيبه منها السأم. وهي عموماً لا تؤثر بأكبر قوة إلا في لحظة الحاجة؛ لكن الجمال الحقيقي لا يظل ينتظر مثل تلك اللحظة أبداً، بل هو الذي يخلقها.

إن ما أعيبه هنا على الشعر الرعوي لا يعني سوى الصنف العاطفي منه، ذلك أن الصنف الساذج لا يفتقر البتة إلى متانة في المحتوى، (لأن هذا الأخير ***كائن في الشكل نفسه*** على أية حال. كل شعر لابد أن يكون ذا محتوى لا متناه فعلا، وذلك وحده هو ما يجعل منه شعرا. غير أنه يمكن لهذا الشرط أن يتحقق فيه على طريقتين مختلفتين: يمكن

---

(١) أمينتا مسرحية شعرية من نوع الأناشيد الرعوية، من تأليف توركواطو طاسو، تتكون من ٥ فصول و١٩٩٦ بيتاً.

(٢) دافنيس وكلوي Daphnis und Chloe. هي أشهر قصص الحب في النثر القديم، ولا نعرف عن مؤلفها إلا اسمه لونگوس Longus، كما يُظن مجرد ظن أنها أُلّفت في القرن الثالث بعد الميلاد. وتقول إن دفنيس تعرض لتقلبات الجو القاسية وقت مولده، وإن راعياً أنقذه واعتنى بتربيته، وإنه أصبح هو الآخر راعياً. يحب دفنيس فتاة حسناء أُنقذت هي الأخرى بعد أن تعرضت لمحنة الجو القاسي في طفولتها. يرعى الفتى والفتاة قطعانهما وتتوثق بينهما روابط الصداقة والألفة، ويستحمّان معاً وهما عاريين بكل براءة. وعندما يتعرف عليهما أبواهما، وكانا من أغنياء الناس، ويهبانهما الكثير من المال، لا يعبآن بالمال وحياة الثراء والرفاه، ويعودان إلى حياة الرعي المتواضعة.

للمحتوى أن يكون لامتناه من جهة الشكل، وذلك عندما يفلح الشعر في تصوير موضوعه، ويرسم له *كل حدوده*، أي عندما يشخّصه في كيان فردي؛ ويمكنه أن يكون لا متناه من جهة المادة، عندما يزيح عن موضوعه كل الحدود التي تحصره، أي عندما يؤمْثله؛ وذلك إما من خلال رسم صورة مطلقة، أو من خلال رسم صورة عن شيء مطلق. الطريق الأولى هي التي يمضي عليها الشاعر الساذج، والثانية هي التي يسلكها العاطفي. لا يجد الأول مشكلا من جهة المحتوى، طالما يظل متمسكاً بالطبيعة التي تكون مواضيعها محدودة باستمرار، بمعنى أنها لا متناهية من حيث الشكل. بينما تقف الطبيعة بمحدوديتها المستمرة عائقاً في طريق الثاني، ذلك أنه يسعى إلى أن يضع محتوى مطلقاً داخل موضوع محدود. وبالتالي فإن الشاعر العاطفي يمضي في الاتجاه المعاكس لمصلحته عندما يستعير من الشاعر الساذج مواضيعه، التي هي محايدة في ذاتها ولا تصبح شعرية إلا من خلال ما تخضع إليه من معالجة.

وإذا ما نظرنا الآن إلى القصيدة الرعوية لدى الشاعر العاطفي سيتضح لنا السبب الذي يجعل هذه الأشعار، وبالرغم من كل ما توظفه من عبقرية وفن، لا تتوفق في أن تلبي لا حاجة القلب ولا العقل بصفة كاملة. فهي تضع لنفسها هدفا في فكرة مثالية وفي الوقت نفسه تحبس نفسها داخل الحدود الضيقة للعالم الرعوي الفقير، وقد كان عليها بالأحرى إما أن تختار عالما آخر لفكرتها المثالية، أو نوعاً آخر من التصوير للعالم الرعوي. فهي على غاية من المثالية، مما يجعل التصوير يفقد حقيقته الفردية، وفي الآن نفسه على غاية من الفردية التي تدخل الضيم على المحتوى المثالي. فالراعي الغسْنري[١] مثلاً ولا هو يرضينا

(١) نسبة إلى سالومون غسنر/، رسام وشاعر رعوي سويسري (١٧٣٠ ـ ١٧٨٨).

كمثل أعلى من خلال الفكرة اللامتناهية، إذ هو كائن على غاية من الضحالة بالنسبة لهذا الأمر. سيكون له بالتالي أن يرضي *إلى حد ما* كل طبقات القراء دون *استثناء*، لأنه يطمح إلى التوحيد بين السذاجة والعاطفية، ويستطيع أن يفي إلى حد ما بالمتطلبات المتناقضة لكلا النوعين في قصيدة واحدة؛ لكن، ولأن الشاعر في محاولات التوفيق بين هذين النقيضين لا يستطيع *أن يفي أيّاً منهما حقه كاملا*، فإنه لن ينجح تبعاً لذلك في أن يرضي الذوق الأكثر تطلبا، الذي لا يغفر أي توسط في المسائل الإستطيقية. والغريب في الأمر أن هذه الوسطية سترى نفسها تمتد لتشمل أيضاً لغة ذلك الشاعر، التي تظل مترددة بين الشعر والنثر، كما لو أن الشاعر يخشى أن يجد نفسه يبتعد كثيراً عن الطبيعة الحقيقية في اللغة المقيّدة بالإلزام، وأن يفقد قوة اندفاعه الشعري في اللغة الخالية من الإلزام. يحقق ميلتون لعقلنا قدراً أعلى من المتعة في تصويره الرائع للزوج البشري الأول ولوضع البراءة الفردوسية: إنها أجمل رعويّة مما عرفت في الجنس العاطفي. هناك تظهر الطبيعة نبيلة وعلى قدر من الثراء العقلي، ذات ثراء بالغ على مستوى السطح كما على مستوى العمق؛ وأرقى القيمة الإنسانية ترد هنا في كساء الشكل الأكثر بهاء.

في مجال الشعر الرعوي، كما في مجال الأنواع الشعرية الأخرى عامة، على المرء أن يختار مرة واحدة وإلى الأبد بين الفردية والمثالية، ذلك أن الطمع في إرضاء كلا المتطلّبين معاً ـ عدا أن يكون الشاعر حائزاً على أتم شروط الكمال ـ هو الطريق المثلى للإخلال بهما معا. وإذا ما كان لدى الشاعر الحديث إحساس بتملك كاف بالروح اليونانية كي يزعم، بالرغم من كل ما تبديه المادة من مقاومة، أن ينافس اليونانيين على ميدانهم الخاص، أي ميدان الشعر الساذج، فليفعل ذلك

إذاً بصفة كلية، ولينحصر عمله على ذلك دون غيره، وليضع نفسه خارج كل متطلبات الذوق العاطفي لعصره. ومن الأكيد أنه سيجد صعوبة كبرى في الارتقاء إلى مستوى نموذجه، فبين الأصل وأكثر المحاكين نجاحاً تظل هناك دوماً مسافة واضحة، لكنه على هذه الطريق سيكون من المؤكد أنه سينتج عملاً شعرياً حقيقياً. أما إذا ما وجد نفسه منجذباً إلى المثال بفعل دافع شاعري عاطفي، فلْيمض على درب ذلك النزوع دون تردد أيضاً، وليسع إليه في نقائه التام، دون أن يتوقف قبل أن يكون قد بلغ الذروة القصوى، ودون أن يلتفت ليرى إذا ما كان الواقع يتبع خطاه ويقبل بالالتحاق به. ولْينبذ الانحراف البائس الذي يدفع إلى هلهلة المحتوى من أجل أن يكون متلائما مع ضحالة الإنسانية المحيطة، وإلى إقصاء العقل من أجل مداعبة أسهل للقلب. وليحترس من أن يعود بنا إلى طور الصبا ليجعلنا ندفع ثمناً باهضاً من أغلى مكتسبات العقل لأجل الحصول على راحة لن تدوم أكثر من فاصلة نعاس تعرفها ملكتنا العقلية؛ بل ليمْض بنا قدما باتجاه الرشد ليتسنى له أن يمنحنا الإحساس بذلك الانسجام الأسمى الذي يكافئ المقاتل ويغمر المنتصر بالسعادة. وليجعل هدفا له في قصيدة رعوية تجعل من البراءة الرعوية البدئية لقاحاً لأبناء الحضارة أيضاً في مختلف ظروف الحياة الاجتماعية الأكثر عنفا، والأكثر حدة، والفكر الأكثر انتشاراً، والفن الأكثر رهافة؛ أي *في كلمة واحدة*: رعوية لا تعود بالإنسان إلى *أركادي*ا[1]، لأن ذلك لم يعد ممكنا، بل تقوده إلى *فردوس* السعادة الأبدية.

---

(١) أركاديا منطقة من مقاطعة بيلوبينوس اليونانية. والأركاديون في العصور القديمة شعب=

إن الفكرة الجوهرية لهذه الرعويّة هي فكرة نهاية الصراع داخل الإنسان الفرد كما في المجتمع، فكرة وحدة طوعية بين الميول والقوانين، فكرة طبيعة مطهّرة ارتفعت إلى مستوى أرقى من الكرامة الأخلاقية؛ وباختصار، إنها فكرة المثال الأعلى للجمال مطبّقاً على الحياة الواقعية. يتمثل طابعها الأساسي إذاً في أنها تلغي تماماً *كل التناقضات بين الواقع والمثال*، التي كانت تكوّن مادة الشعر الهجائي والشعر البكائي، وأنها تضع حداً بالتالي لكل صراعات الأحاسيس المتناقضة للنفس البشرية. سيكون *الهدوء* إذاً هو الانطباع السائد في هذا النوع الشعري، لكنه سيكون هدوءَ الكمال، لا هدوء الكسل؛ هدوء نابع عن توازن القوى وليس عن سكونها، عن الامتلاء، لا عن الفراغ، ومرفوقاً بإحساس بقوة لامتناهية. لكن، ولأن هذا النوع يقصي كل مقاومة وصراع، فإنه سيكون من الصعب جداً هنا، خلافاً لما عليه الأمر بالنسبة للنوعين الذين تكلمنا عنهما سابقاً، أن يتم التعبير عن *الحركة* التي لا يمكن أن نتصور تأثيراً شعرياً من دونها. الوحدة الأكثر اكتمالاً ضرورية، لكن لا ينبغي على الوحدة أن تلغي التنوع؛ وضروري أيضاً أن تجد النفس ما يدخل عليها الارتياح، لكن دون أن يحدّ ذلك من طاقة الاندفاع. إنّ حلّ هذا الإشكال هو بالضبط المهمة التي سيكون على نظرية الشعر الرعوي أن تنجزها.

*

=من الرعاة البدائيين. ومنذ العصر الهليني غدا اسم أركاديا مرادفا لجنة ضائعة، أو عصر ذهبي كان الناس يعيشون فيه حياة بساطة ودعة. ثم أصبح الاسم مصطلحا للدلالة على سعادة الحياة الرعوية.

خاتمة وخلاصات المقال:

إليكم الآن ما قررناه آنفا فيما يتعلق بعلاقة النوعين الشعريين أحدهما مع الثاني، وعلاقتهما معاً بالمثال الشعري.

منحت الطبيعة الشاعر الساذج الامتياز المتمثل في كونه يعمل دوماً كوحدة لا تتجزأ، وفي أن يكون في كل لحظة كلاً متكاملاً ومستقلاً، ويرسم صورة عن الإنسانية في كليتها الموحدة داخل العالم الواقعي. ومنحت الشاعر العاطفي القوة، أو بصفة أدق، طبعت في نفسه نزوعاً شديداً إلى أن يعيد بنفسه تشكيل تلك الوحدة التي عطلها التجريد في داخله؛ أن يجعل الإنسانية تبلغ حالة الاكتمال في داخله، وأن ينتقل من حال المحدودية إلى وضع اللامتناهي. غير أنهما يشتركان في المهمة نفسها وهي تمكين الطبيعة الإنسانية من التعبير عن نفسها على الوجه الأكمل، مهمة من دونها لن يحق لأيّ منهما أن يسمّى شاعرا؛ لكن يظل للشاعر الساذج دوماً تفوق على الشاعر العاطفي يكتسبه من الواقعية الحسية، من حيث أنها تجعل من ذلك الذي يتوق إليه هذا الأخير كحلم معطى واقعيا في أثر الأول. وذلك هو ما يدركه كل من يقف متأملاً في المتعة التي يجدها في الشعر الساذج؛ يجعل هذا الأخير المتقبلَ يشعر بكل طاقات إنسانيته منخرطة في مثل تلك اللحظة، لا شيء ينقصه؛ كلاً مكتملا يكون داخلَ ذاته، ودون تمييز لما يخالجه من مشاعر، يستمتع بنشاطه العقلي وبحياته الحسية في الآن نفسه. أما الشاعر العاطفي فيضعه في حالة نفسية مغايرة تماماً؛ يشعر القارئ هناك بنزوع حاد إلى تحقيق انسجام في نفسه كان يحس به فعلاً لدى الأول، ويكون الوجدان هنا في حركة نشطة، ويكون متوتراً، متأرجحاً بين أحاسيس متناقضة، بينما

يكون في الحالة الأولى هادئاً، منفرجاً، منسجما مع نفسه وفي حال من الرضا الكامل.

لكن إذا ما كان الشاعر الساذج متميزا على العاطفي من جهة الواقع، وإذا كان بمستطاعه أن يُدخل إلى حيز الوجود ما لا يستطيع الثاني سوى إيقاظ التوق إليه بقوة، فإن لهذا الأخير امتيازاً يتمثل في كونه يستطيع أن يمنح هذا التوق موضوعاً أرقى مما أنجزه وما يستطيع أن ينجزه الأول. إن كل واقع، كما نعلم جيداً، يظل دون المثال، وكل موجود يظل محدودا، أما الفكر فلا يحده حد. هذه المحدودية التي يخضع لها كل ما هو حسي هي عقبة يعاني منها الشاعر الساذج أيضاً، بينما الحرية المطلقة للأفكار تيسّر الأمر على الشاعر العاطفي. فالأول ينجز مهمته بكل تأكيد، غير أن تلك المهمة نفسها تكون محدودة؛ والثاني لا ينجز مهمته على وجه الكمال، إلا أن تلك المهمة شيئاً غير محدود. مع الشاعر الساذج نجد أنفسنا متجهين بسهولة ومتعة نحو الواقع الحيّ؛ أما الشاعر العاطفي فيجعلنا ننفر للحظات من الحياة الواقعية. والمحصّل هو أن الطابع اللامتناهي للفكرة يكون قد وسّع دائرة وجداننا وجعله يمتد فيما وراء حدوده المعتادة على نحو يجعل كل ماهو متحقق في الواقع غير قادر على إرضائه. نفضّل الغوص تأملاً في ذاتنا لأننا نجد في ذلك غذاء لنزوعنا إلى عالم المثل، عوضاً عن البحث عن أشياء حسية خارجاً عنّا. فالشعر العاطفي هو لحظة ميلاد حالة انكفاء واستراحة، وهو يدعونا أيضاً إلى ذلك؛ بينما الشعر الساذج وليد الحياة، وإلى الحياة يعود بنا أيضاً.

لقد سمّيت الشعر الساذج «*هبة الطبيعة*» كي أذكّر بأن ليس للتفكير من دور فيه. إنه أشبه برمية زهر موفّقة؛ لاحاجة لها بأن تصحّح إذا ما

جاءت مصيبة، لكنها تكون غير قابلة للتصحيح في حالة إخفاقها. في الإحساس ينجز مجمل عمل العبقرية الساذجة نفسه؛ هنا تكمن قوّته وحدوده أيضاً. وإذا ما لم يتوفق ذلك العمل في أن يكون شعريا منذ البداية، أي مكتملَ الإنسانية من الوهلة الأولى، فلن يكون هناك من إجراء فني يمكّنه من تجاوز ذلك العيب. يمكن للنقد عندها أن يساعده على كشف ذلك العيب، لكنه لن يكون بمستطاعه البتة أن يعوّض النقص في ذلك الموضع بعنصر جمالي يضيفه إليه. تفعل العبقرية الساذجة كل شيء من خلال طبيعتها، ولا تكاد تفعل شيئاً من خلال حريتها؛ وهي لا تكون منسجمة مع مبدئها الأساسي إلا عندما تشتغل الطبيعة من خلالها بموجب ضرورة داخلية. لا شك أن كل ما يحدث من خلال الطبيعة ضروري، وأن ذلك ينطبق أيضاً على كل إنتاج غير موفّق للعبقرية الساذجة التي هي أبعد ما يكون عن الاختيار الحر؛ إلا أن الإكراه المرتبط بلحظة بعينها شيء والضرورة الداخلية للكل شيء آخر. فالطبيعة، منظوراً إليها ككل، حرة ولامتناهية؛ لكنها في كل حركة منفصلة معوَزة ومحدودة. وينطبق هذا على طبيعة الشاعر أيضاً، فاللحظة التي يكون فيها في أرقى حالات الإلهام تكون مرتبطة دوماً بلحظة سابقة عليها، ولا يمكننا بالتالي أن نرى فيها سوى ضرورة مشروطة. والمهمة المطروحة على الشاعر الآن إذاً هي كيف يجعل الحالة المنفصلة تتساوى مع الكليّة الإنسانية ويجعلها بالتالي تتأسس في ذاتها بصفة مطلقة وضرورية. لابد أن تنقّى لحظة الإلهام إذاً من كل أثر للحاجة الظرفية، ولا ينبغي على الموضوع، أيا كانت محدوديته، أن يفرض حدوده على الشاعر. ونحن ندرك أن ذلك لن يمكنه أن يتحقق إلا إذا ما أضفى الشاعر على ذلك موضوعَ حرية مطلقة وثراء طاقات، وإذا ما كان ذا دُربة على جعل كل الأشياء تنخرط ضمن الكلية الشاملة لإنسانيّته. لكنه

لا يستطيع أن يحصّل تلك الدربة إلا من خلال العالم الذي يعيش داخله والذي يتأثر به بصفة مباشرة. هكذا يكون الشاعر الساذج في حال تبعية للتجربة لا يعرفها الشاعر العاطفي. فهذا الأخير، كما نعلم، يبدأ عمله في اللحظة التي ينهي فيها الأول مهمته، وتتمثل قوته في أنه **يضفي من نفسه** ما يتمم به موضوعاً يشوبه النقص، وأنه يتمكن بفضل قوته الخاصة من التحول بنفسه من حالة المحدودية إلى حالة الحرية. إن العبقرية الشعرية الساذجة تظل إذاً في حاجة دائمة إلى مساعدة تأتيها من الخارج، بينما تغتذي العبقرية العاطفية من نفسها وتطهّر نفسها بنفسها؛ الأولى تحتاج إلى طبيعة متنوعة الثراء، إلى عالم شعري وإنسانية ساذجة من حولها، ذلك أنه سيكون عليها دوماً أن تنجز عملها من خلال الانطباعات الحسية. وإذا ما أعوزتها هذه المساعدة الخارجية ووجدت نفسها محاطة بمادة لا تنبض بروح ستجد نفسها أمام مخرجين لا ثالث لهما: يخرج الشاعر الساذج عن جنسه، إذا كان النوع مهيمنا لديه، ليصبح عاطفيا، لا لشيء إلا لكي يظل محافظاً على شعريته؛ أو أنه يخرج عن نوعه، إذا ما كان طابع الصنف هو الطاغي لديه، ليغدو طبيعة بدائية مبتذلة، لا لشيء إلا لكي يظل طبيعة. يمكن *للحالة الأولى* أن تحيلنا على ما يمكن أن يكون وضعَ أهم شعراء الصنف العاطفي في العصر الروماني القديم وفي عصرنا الحديث. أولئك الذين ولدوا في عصر مغاير وما زالوا يحدثون تأثيراً فينا من خلال أفكارهم، بإمكانهم اليوم، إذا ما جعلناهم يحلون تحت سماء أخرى، أن يسحروننا أيضاً من خلال حقيقتهم الفردية وجمالهم الساذج. وفي الحالة الثانية سيكون من العسير على شاعر يعيش داخل عالم بدائي لا يستطيع أن ينفصل عنه أن يقي نفسه كليا ويضمن استمرارها.

أتكلم هنا عن الطبيعة ***الواقعية***، التي غالباً ما لايتم تمييزها بصورة

دقيقة كافية عن الطبيعة *الحقيقية* التي هي موضوع الشعر الساذج. فالطبيعة الواقعية موجودة في كل مكان، لكن الطبيعة الحقيقية نادرة، ذلك أن وجودها يفترض ضرورة داخلية للوجود. تتجلى الطبيعة الواقعية في كل انفجار انفعالي من أي نوع فج وبدائي، ولا يستبعد أن يكون ذلك الانفعال مما ينتمي إلى الطبيعة الحقيقية، لكنه أبعد ما يكون عن طبيعة *إنسانية* حقيقية؛ لأن هذه الأخيرة تفترض تدخل ملَكة الاستقلال التي في داخلنا، وتكون الصورة التي تتجسد بها هذه الملكة معبّرة عن وقار دوما. كل خساسة أخلاقية هي طبيعة إنسانية واقعية، لكنها لا يمكن أن تكون طبيعة إنسانية حقيقية، أتمنى ذلك على الأقل، لأن هذه الأخيرة لا يمكنها أن تكون إلا نبيلة. ولا يخفى عنا طبعاً مدى الانحطاط الذوقي الذي أدخله علينا هذا الخلط بين الطبيعة الواقعية والطبيعة الإنسانية الحقيقة في النقد كما في الممارسة: كم من مظاهر الابتذال أصبحنا نسمح بها في الأدب، بل ونمتدحها، لا لشيء إلا لكونها، ويا للأسف! مما ينتمي إلى الواقعية؛ وكم أصبحنا نستعذب تلك الصور الكاريكاتورية، من تلك التي ننفر منها في الحياة الواقعية، وغدونا نحرص على حفظها وعلى إعادة إنتاجها في المجال الشعري! لاشك أنه من حقّ الشاعر أن يحاكي الطبيعة في مظاهرها البذيئة أيضاً، وذلك هو ما يفترضه مفهوم الشعر الهجائي نفسه، لكن ينبغي في هذه الحالة على الطبيعة الجميلة للشاعر أن *تنقل* الموضوع، لا أن تسحب المادةَ الخسيسة ناقلَها إلى مستواها الوضيع. وإذا ما ظل الشاعر منسجما مع نفسه، أي كطبيعة إنسانية حقيقية، لحظة تصوير موضوعه على الأقل، فإنه لا يهم عندها ما الذي ينقله لنا؛ ولا يمكننا على أية حال أن نقبل بصورة صادقة عن الواقع إلا من شخص يتحقق فيه هذا الشرط. والويل لنا نحن القراء إذا ما أضحت البشاعة مرآة لانعكاس البشاعة، وعندما

يقع سوط الهجاء في يد من نذرتهم الطبيعة لسوط أكثر صرامة، وعندما يغدو بيد أشخاص مجردين من كل ما يمكن أن يسمى روحا شعرية، ولا يملكون سوى ملكة المحاكاة القَرَديّة أن يخضعوا ذوقنا إلى الممارسة الشنيعة والفظيعة لصناعتهم!

غير أن الطبيعة الفجة بإمكانها أن تكون خطيرة على الشاعر الساذج الحقيقي أيضا؛ ذلك أن الانسجام بين الإحساس والفكر الذي يكوّن طبع هذا الأخير يظل مجرّد فكرة، ولا يتم بلوغه أبداً على نحو مكتمل في الواقع، وحتى لدى العبقريات الأكثر توفيقاً من بين هؤلاء يظل التقبّل في كل الأحوال متغلباً شيئاً ما على الاستقلالية. إلا أن التقبل يكون مرتبطاً دوماً، بشكل أو بآخر، بالانطباع الخارجي، ووحده النشاط المستمر لملكة الإبداع (الذي لا يمكن أن ننتظره من الإنسان) هو الذي يكون بإمكانه أن يحول دون أن تمارس المادة التي نعالجها مؤقتا طغيان هيمنتها على التقبّل، وفي كل مرة يحدث فيها هذا الأمر يتحول الإحساس الشعري إلى إحساس سوقيّ.

ما من أحد من المواهب الشعرية الكبرى للصنف الساذج، من هوميروس إلى بوذمر[1]، قد استطاع أن ينجو تماماً من هذا المنزلق؛ غير أنه منزلق سيكون على غاية من الخطورة على أولئك الذين سيكون عليهم أن يحموا أنفسهم من طبيعة فجة في الخارج، أو أؤلئك الذين أصاب أرواحهم الجدب والتوحش لنقص في الصرامة الداخلية. لقد تسببت الحالة الأولى في أن عدداً من الكتاب، بمن فيهم الأكثر معرفة وثقافة، لم يظلوا في مأمن دوماً من السطحية والابتذال، بينما كانت الحالة الثانية عائقاً حال دون مواهب رائعة من أن تبلغ المرتبة التي

(١) Johann Jakob Bodmer

نذرتها لها الطبيعة. ولهذا السبب يكون المؤلف الكوميدي، الذي تتغذى عبقريته الفنية من الحياة الواقعية أكثر من غيرها هو الأكثر عرضة للوقوع في هذه السطحية كما ينبؤنا بذلك مثال *أريستوفان*، وكذلك *بلوتوس* (Plautus) وكل من نسج على منوالهما تقريبا. ولكَم نجد أنفسنا نقع من قمم عالية أحياناً مع شكسبير، وكم من ضحالات يعذبنا بها *لوب دي فيغا*، و*موليير*، و*رينيارد* (Regnard)، و*غولدوني*، وأية أوحال نجد أنفسنا نتمرغ فيها بسبب *هولبارغ*! أما *شليغل*، واحد من أكثر شعرائنا ثراء ذهنيا، فلا يمكن أن نعزو عدم لمعانه في سماء كبار شعراء هذا الصنف إلى نقص في العبقرية، وكذلك *غيللرت* (Gellert) و*رابْنر*، بل و*ليسينغ* نفسه، ذلك الذي سأسمح لنفسي بتسميته بالتلميذ اللامع للنقد، وبالتالي الحكَم الصارم تجاه نفسه، ـ كم كان على هؤلاء جميعاً أن يدفعوا ثمن الطابع المبتذل للطبيعة التي اختاروها مادة لأعمالهم الساخرة! أما *المحدثون*، فلن أذكر أحداً منهم، لأنني لا أستطيع أن أستثني منهم أحداً.

وكما لو أنه لا يكفي أن يكون الشاعر الساذج معرّضاً دوماً للخطر بحكم علاقته اللصيقة بالواقع المبتذل، فإن السهولة التي تميز طريقته في التعبير، وتلك العلاقة اللصيقة بالحياة الواقعية تشجع رهطاً من المقلّدين من عديمي الموهبة والكفاءة على التجرّأ على مراودة الكتابة الشعرية. أما الشعر العاطفي، وبالرغم من أنه لا يخلو من خطر هو أيضاً على مستوى آخر كما سأبيّن ذلك لاحقا، فإنه يمتاز على الأقل بكونه يصد عنه هذه الطائفة من الرعاع، لأنه ليس بإمكان أي كان أن يتجرّأ على الارتقاء إلى عالم الأفكار، بينما يسمح الشعر الساذج بالاعتقاد بأن مجرد الإحساس، ومجرد السخرية، ومجرد محاكاة الطبيعة الواقعية كافية لوحدها لتجعل من المرء شاعرا. غير أنه ليس هناك من شيء أكثر مثاراً للاشمئزاز من

طبع مسطّح يعنّ له أن يتقمص هيأة اللطيف والساذج، ـ ذلك الذي يكون عليه أن يتزيّا بكل لحافات الفنّ كي يحجب طبيعته المقزّزة. من هنا أيضاً تلك السخافات التي لا توصف، التي يمنحها الألمان آذانهم بكل سعادة تحت عنوان الأشعار الساذجة والمسلّية، ويقبلون على الاستمتاع بها باستمرار حول مائدة سخيّة بشتى ألوان المأكولات. وبتعلة المزاج الرائق والحساسية المرحة يقبَل الناس بتلك الضحالات؛ غير أنهما مزاج وحساسية من تلك التي لن نكون مبالغين البتة في الإلحاح على نبذها. وتشكّل ربات الإلهام على ضفاف نهر بلائِسه[1] في هذا المجال جوقة كورس على غاية من التعاسة، ومن ضفاف نهريْ *إلْبه* ولاينه تجيبها جوقات بألحان لاتقل عنها تعاسة. ولا يعادل هذا القدر من المذاق الباهت في هذه الهزليّات غير ما يأتي عليه الانفعال من بؤس في ما نسمعه فوق الخشبة التي تؤدى فوقها الأعمال التراجيدية التي، عوضاً عن أن تكون محاكاة للطبيعة الحقيقية، لا تفلح سوى في نقل صورة فجة غير ذات روح عن الطبيعة الواقعية، مما يجعلنا بعد هذه المشاهد البكائية المتفجعة في حال شبيهة بتلك التي نكون عليها على إثر زيارة لمستشفى أو بعد قراءة *بؤس الإنسان* لزالتسمان[2]

إلا أن الوضع أسوأ بكثير في مجالي الأدب الساخر والرواية الهزلية بصفة أخص، ذلك أنهما يقعان بطبعهما على مسافة قريبة جداً من

---

(١) نهر صغير يعبر مقاطعتي الساكس وتورينغن. والإشارة هنا إلى لايبزخ ومقاطعة الساكس.

(٢) كريستيان غوتفريد زالتسمان: «*حول خلاص الإنسان من البؤس عن طريق يسوع*»
Salzmann, Christian Gottfried: Über die Erlösung der Menschen vom Elende durch Jesum.T. 1-2. Leipzig: Crusius 1789-90.

الطبيعة مما يجعلهما أشبه بمركزي حدود لا يؤتمن عليهما إلا أشخاص على درجة عالية من الأمانة. وإن أبعد الناس عن أن يكون *مصورا* لعصره ذلك الذي يكون نتاجا لذلك العصر وصورة كاريكاتورية له؛ لكن، وبما أنه من أسهل الأمور أن يبحث امرؤ عن نموذج مضحك في محيطه، حتى وإن لم يكن سوى شخص *بدين* وأن يطلق العنان لريشته السوقية لترسم صورة شنيعة عنه، فإن عدداً غير قليل من المعادين لكل روح شعرية ستدغدغهم الرغبة في مداعبة هذا النوع من الصور وفي تسلية دائرة من الأصدقاء المنتخبين بهذا الإبداع الرخيص. صحيح أنه سيكون من غير المتوقع من إحساس مرهف ونقي أن يخلط بين أعمال هذه الطبائع السوقية وما تنتجه العبقرية الساذجة من ثمار رفيعة ذات محتوى ذهني دسم؛ إلا أن هذا النقاء ورهافة الأحاسيس بالذات هي ما ينقصنا، وفي أغلب الأحيان يكون أقصى ما تطمح إليه رغبتنا هو تلبية حاجة مباشرة دون أن يكون العقل قد أملى متطلباته في ذلك. وقد كان لتلك الفكرة التي يساء فهمها غالبا، وهي صحيحة في جوهرها مع ذلك، والقائلة بأن أعمال العقول الكبرى *تسلّينا*، إسهامها في تعميم هذا التسامح، إذا ما حق لنا أن نسمي تسامحا هذه الحالة الذهنية التي لا تسمح بتصوّر وجود شيء أرقى، حالة يجد القارئ فيها كما الكاتب ما يرضي حاجته المتواضعة. فالطبائع السوقية لا تعرف تسلية عندما تكون في حالة من التوتر إلا في *الخواء*، بل إن مستوى أرقى من الذكاء أيضاً، عندما لا يرفده ما يعادله من رهافة في الأحاسيس، لايجد هو أيضاً تسلية عن أشغاله إلا في متعة حسية خالية من كل محتوى ذهني.

وإذا ما كان على العبقرية الشعرية أن تكون قادرة على الارتقاء بنفسها بكل حرية واستقلالية فوق كل الحدود *العرضية* المترابطة حتماً بكل وضع محدَّد من أجل أن تتصل بالطبيعة الإنسانية في ثرائها

المطلق، فإنه لا يحق لها، من ناحية أخرى، أن تقفز على الحدود الضرورية التي يفرضها مفهوم الطبيعة الإنسانية نفسه؛ ذلك أن هذا المطلق لا يجد مجالاً له ولا يحقق مهمته إلا داخل الإنسانية. وقد رأينا أن العبقرية الساذجة لا تعرض نفسها إلى خطر الخروج عن حدود هذا المجال، لكنها ***لا تملأه كليّا أيضا***، لكونها تمنح الحاجة العرضية اهتماماً أكبر مما ينبغي على حساب الضرورة الداخلية. أما العبقرية العاطفية فتخاطر بالعكس من ذلك، وهي تطمح إلى إزالة كل الحدود عن الطبيعة الإنسانية، بأن تنتهي إلى إلغاء تلك الطبيعة الإنسانية نفسها كليّا، وأن لا تكتفي بما يحق ويلزم أمام كل حالة واقعية محدّدة ومحدودة من ارتقاء نحو مطلق إمكانيتها ـ أي أن ***تؤمثل*** ـ بل تمضي خارجا عن الإمكانية نفسها ـ أي تنخرط في *الحلم*. يجد هذا الخطأ المتمثل في ***الاندفاع الحماسي*** المفرط أساساً له في طبيعة المنهاج العاطفي نفسه، تماماً مثل نقيضه، ***الخمول***، الذي يجد أساساً له في نوعية تعامل العبقرية الساذجة. فالعبقرية الساذجة تمنح مجالاً لامحدوداً للطبيعة كي تفعل فعلها في داخله، وبما أن الطبيعة تظل في ظهوراتها المنفصلة والظرفية محدودة دوماً ومعوَزة فإن الإحساس الساذج يظل على قدر غير كاف من الاندفاع على الدوام كي يستطيع مقاومة التحديدات العرضية التي تفرضها اللحظة. أما العبقرية العاطفية فتنفصل عن الواقع من أجل الارتقاء إلى عالم الأفكار من أجل السيطرة بحرية واستقلالية على مادته؛ لكن، وبما أن العقل يظل بحكم قوانينه الخاصة يهفو دوماً إلى اللامشروط، فإن العبقرية العاطفية لن تكون على قدر كاف من الاعتدال كي تظل متمسكة بصفة ثابتة ودائمة بالحدود التي يفرضها مفهوم الطبيعة الإنسانية نفسه، والتي لا يسع العقل حتى في أكثر نشاطاته حرية إلا أن يظل مشدوداً إليها بصفة دائمة. ولا يمكن أن

يحصل هذا إلا من خلال درجة مناسبة ومتوازنة من التقبل، غير أن التلقائية هي التي تسيطر على قابلية التلقي لدى الروح الشعرية العاطفية، بينما يكون التلقي هو المهيمن على التلقائية لدى الروح الشعرية العاطفية. لذلك نفتقد أحياناً كل أثر للعقل في إبداعات العبقرية الساذجة، بينما سنجد أنفسنا نبحث دون جدوى عن **موضوع** في آثار الشاعر العاطفي. وهكذا يقع كلاهما، وإن من طريقين متقابليْن وعلى نحويْن متعارضين، في مطبّ *الفراغ*؛ ذلك أن موضوعاً دون عقل ولعباً ذهنيّاً دون موضوع كلاهما محض عدم في عين الحكم الإستطيقي.

كل الشعراء الذين يستقون مادتهم من عالم الأفكار وحده وينساقون إلى إبداع لوحاتهم الشعرية من خلال زخم الأفكار الداخلية أكثر من الاستجابة إلى النداء الملح للمحسوسات يكونون جميعهم، وإن بدرجات متفاوتة، عرضة للوقوع في هذا الانحراف. لا يولي العقل لدى هؤلاء أهمية تذكر إلى حدود العالم الحسيّ، ويظل التفكير يمضي لديهم دوماً إلى أقاصٍ يصعب على التجربة أن تتبعه إليها. وإذا ما دفع هذا الأخير بالفكرة إلى ما أبعد، بحيث لا تغدو غير قابلة للتلاؤم مع أية تجربة محددة فحسب (إذ إلى هذا الحد يحق للجمال المثالي وينبغي له أن يمضي)، بل تتنصّل من كل صلة مع مجمل التجربة الممكنة أصلا، ويصبح عليها، كي تحقق ذلك المثال، أن تنفصل كليا عن الطبيعة الإنسانية، عندها تكف الفكرة عن كونها شعريّة، وتكون بالأحرى فكرة جامحة (مبالَغة)؛ هذا إذا ما افترضنا أن تكون قد أعلنت عن نفسها كفكرة شعرية وقابلة للتصوير، وإن لم تفعل ذلك فسيكفيها إذاً أن لا تناقض نفسها. وإذا ما ناقضت نفسها فإنها تكون مبالَغة، بل *لغوا*، إذ ما لا وجود له أصلا لا يستطيع بالتالي أن يكون له تجاوز لحجمه. أما إذا لم تعلن عن نفسها كموضوع للخيال، فإنه لن يكون فيها ما يمكن أن

يعد مبالغة، ذلك أن التفكير في حد ذاته شيء لا حدود له، وما لا حدود له لا يكون له من حدّ يتجاوزه. لا يمكننا بالتالي أن نسمي جامحا ما يتعارض والحقيقة المنطقية، بل ما يناقض الحقيقة الحسية وهو ينسب الحقيقة الحسيّة لنفسه. وإذا ما عنّت لشاعر الفكرة السيئة بأن يختار لعمله الشعري مادة من طبائع من منزلة فوق بشرية ولا يحق عرضها إلا كذلك، فإنه لن يقي نفسه من المبالغة إلا بالإمساك عن تناولها على نحو شعري، وألاّ يعمد حتى إلى معالجة موضوعه بواسطة المخيّلة. لأنه إذا ما قام بذلك سيقع حتماً في أحد أمرين: إما أن يفرض الخيال حدوده على الموضوع ليجعل من موضوع مطلق شيئاً ***إنسانياً*** محدوداً (وهو ما حدث وما كان لا بدّ أن يحدث للآلهة الإغريقية على سبيل المثال)؛ أو أن الموضوع سيرفع عن المخيّلة حدودها، بما معناه أنه سيزيلها، وذلك بالضبط هو ما يكوّن المبالغة.

علينا أن نميّز بين جموح الإحساس والمبالغة في الأداء التعبيري؛ والأول هو ما يهمنا هنا. يمكن لموضوع الإحساس أن يكون غير طبيعي، أما الإحساس نفسه فطبيعة، وينبغي عليه بالتالي أن يتكلم لغة الطبيعة. تبعاً لذلك فإنه في حين يكون من الممكن لجموح الإحساس أن يكون نابعاً عن حرارة في القلب وعن تهيؤ شعري حقيقي، تكون المبالغة في الأداء التعبيري دوماً نابعة عن قلب فاتر وعن ضحالة شعرية غالبا. لا يمثل جموح الإحساس إذاً خطراً يمكن أن ينبّه إليه الشاعر العاطفي، بل مجرد خطر يتهدد عديمي الموهبة من المقلّدين؛ لذلك غالباً ما نجده لا يعاف الاقتران بكل سطحي وهزيل، بل وكل وضيع أيضاً. إن الإحساس الجامح ليس خلواً من الحقيقة، وكإحساس واقعي لابد أن يكون له موضوع واقعي أيضاً. من هنا، ولكونه من أصل طبيعي، فإنه يسمح بتوخي تعبير بسيط، ويستطيع كشيء نابع من القلب

أن ينفذ إلى القلوب بسهولة. لكن، وبما أنه لا يستمد موضوعه من الطبيعة، بل يستنبطه بصفة حصرية ومصطنعة من العقل فإنه يكون ذا واقعية منطقية فحسب، وبالتالي لا يكون الإحساس فيه إنسانياً خالصاً. كلا، ليس وهماً ذاك الإحساس الذي تشعر به *هيلويز* تجاه *أبيلار*، و*بيترارك* تجاه معشوقته *لاورا*، وما يحس به *أغاتون* و*فانياس* و*بيريغرينوس بروتيوس* (أعني بيريغرينوس كما يرد لدى فيلاند) تجاه مُثلهم العليا؛ فالإحساس حقيقي، لكن الموضوع وحده هو المفتعل ويقع خارج نطاق الطبيعة البشرية. ولو أن أحاسيسهم ظلت لا تتجاوز مجرد الحقيقة الحسية للأشياء لما أمكن لها أن تبلغ ذلك المستوى الرفيع؛ وبالمقابل ما كان للعبة خيالية صرف منفلتة من كل قيد ودون محتوى أن تحرك الأحاسيس، ذلك أن القلب لا يحركه سوى العقل. مثل هذا الجموح جدير بأن نتجه إليه بالتعديل والتهذيب، لا بالازدراء، ومن يقابله بالهزء سيكون عليه أن ينظر في نفسه إن لم تكن فطنته هذه متأتية في الحقيقة عن جفاف في القلب، وفهمه مجرد عيب في العقل. فتلك الرقّة المفرطة في مجال الغزل ومسائل الشرف، التي تميز روايات الفروسية، الإسبانية منها على وجه الخصوص، وتلك النعومة المفرطة التي تبلغ مستوى الرهافة الشيقة في الروايات العاطفية الفرنسية والأنجليزية (أعني بذلك أروعها) ليست حقيقية من وجهة نظر ذاتية فحسب، بل هي ليست دون محتوى بالاعتبار الموضوعي أيضاً: إنها أحاسيس صادقة نابعة عن مصدر أخلاقي، ولا شيء يجعلها غير مقبولة سوى كونها تتجاوز حدود الحقيقة الإنسانية. وكيف لها، من دون هذا الواقع الأخلاقي، أن تعرف ذلك الانتشار وأن تبلغ القلوب بمثل تلك القوة والعمق، كما تنبؤنا بذلك التجربة؟ والأمر نفسه ينطبق على التعصب الديني والأخلاقي، وعلى الحماسة المفرطة في عشق الحرية

وحب الوطن. وبما أن مواضيع هذه الأحاسيس متصلة دوماً بأفكار وليس لها من ظهور في التجربة الخارجية (فالذي يحرك السياسي المتحمّس مثلاً ليس مايراه، بل ما يفكر فيه)، فإن الخيال المستقل بذاته يتمتع بحرية خطيرة، ولا يمكن لموضوع ذي وجود حسيّ، كما هو الشأن في حالات أخرى، أن يعيده إلى الحجم الذي تفرضه حدوده. غير أنه لا يمكن للإنسان عامة، وللشاعر بصفة خاصة، أن يفلت من قوانين الشرع الطبيعي إلا ليسلم نفسه إلى سلطة النظام المضاد، نظام القانون العقلي: من أجل المثل الأعلى فقط يحق له أن يخرج عن الواقع، فالحرية **لا بد** أن توثق إلى واحدة من هاتين المرساتيْن. إلا أن الطريق من التجربة إلى المثال تظل طويلة جدا، وما بينهما تسود الفنطازيا بجموح إرادتها التي لا يقيدها قيد. لا مفر إذاً للإنسان عموماً، وللشاعر على وجه الخصوص، عندما تدفع به حريته الذهنية إلى التخلص من سيطرة الأحاسيس دون أن يكون موجها في ذلك بقوانين العقل، أي عندما ينصرف عن الطبيعة بواعز من الحرية فقط، دون ضابط قانوني، من أن يجد نفسه يقع فريسة لجموح الفنطازيا.

تعلمنا التجربة أن شعوبا بأكملها وأفراداً من الذين تخلصوا من السيادة الواثقة للطبيعة قد وجدوا أنفسهم واقعين فعلا في هذا الوضع، والتجربة نفسها تمدنا بما يكفي من الأمثلة عن ضلال مماثل عرفه الفن الشعري. وكما يكون على الغريزة الشعرية العاطفية الحقيقية أن تتجاوز حدود الواقع الطبيعي وهي تسعى إلى الارتقاء بنفسها إلى منزلة المثال، تعمد الغريزة المزيّفة إلى تجاوز كل ضرب من الحدود عموماً، وتقنع نفسها بأن لعبة الخيال الجامح كافية لنشأة الإلهام الشعري. إن الشاعر العبقري الحقيقي الذي لا ينصرف عن الواقع إلا من أجل الفكرة لا يجد

نفسه أبداً واقعاً في مثل هذه الحالة، أو ربما للحظات محددة فقط يكون قد ضلّ عن نفسه فيها؛ ذلك أن طبيعته الخاصة هي التي يمكن أن تقوده إلى غواية ضرب من الإحساس الموغل في الشطط. لكنه يمكن أن يمارس من خلال مثاله الخاص إغراء على الآخرين بالانقياد إلى شتى ضروب التهويمات الخيالية، لأن قارئاً ذا خيال متوثب وفهم محدود لن يرى فيه سوى الحرية التي يمنحها لنفسه تجاه الطبيعة الواقعية، دون أن يكون قادراً على اللحاق به حتى ذلك الموقع البعيد للضرورة الداخلية العميقة. إن ما يحدث للشاعر العاطفي هنا هو نفسه ما يحدث للشاعر الساذج كما رأينا سابقا. وبما أن الشاعر الساذج يتصرف في كل ما يفعله وفقاً لطبيعته، فإن المقلّد السوقيّ سيبحث عن دليل له في طبيعته الخاصة، ويعثر فيها على أسوأ ما يمكن أن يوجد. لذلك نرى روائع من نمط الأعمال الساذجة تتحول عادة إلى أكثر النسخ المبتذلة سطحيةً وقذارةً، وأعمالاً كبرى من الشعر العاطفي تتبعها جمهرة غفيرة من الانتاجات الفنطازيّة المجنّحة كما تثبته لنا أمثلة عديدة من آداب كل الشعوب.

هناك في ما يتعلق بالمجال الشعري مبدآن متعارف عليهما، كلاهما صحيحان في ذاتهما، غير أن الدلالة التي يمنحهما إياها الاستعمال المتداول تجعلهما ينفيان أحدهما الآخر. أما عن أولهما وهو القائل بـ«أن الشعر وسيلة استراحة وتسلية» فقد قلنا أعلاه إنه يسهم بقدر غير قليل في دعم الخواء والسطحية في الأعمال الشعرية؛ أما المبدأ الثاني القائل بـ«أن الشعر يخدم غاية النبل الأخلاقي للإنسان» فيساهم في تشجيع ودعم الشطط والمبالغة. ولن يكون من الفائض عن اللزوم أن نتناول بشيء من الفحص الدقيق هذين المبدأين الذين تتناقلهما الألسن في كل مكان وغالبا ما يساء فهمهما كليا ويتم استعمالهما بطريقة غير سليمة.

نسمي استراحة ذلك المرور من حالة عنيفة إلى حالة طبيعية بالنسبة لنا. غير أن الأمر يتعلق هنا بمعرفة ما هي حالتنا الطبيعية، وما الذي نفهمه من وراء حالة عنيفة. إذا ما حددنا حالتنا الطبيعية بكل بساطة بالحركة غير المقيدة لطاقاتنا الجسدية وبالتحرر من كل إكراه، فإن كل نشاط ذهني، ولكون كل نشاط يمارس مقاومةً ضد الحسيّة، سيكون عنفا يمارس علينا، وكل سكون للعقل ترافقه حركة جسدية سيكون هو النموذج المثالي للراحة. أما إذا ما وضعنا حالتنا الطبيعية في رصيد لا محدود من المقدرة التي تخول لنا كل ضرب من التعبيرات الإنسانية، وفي قدرتنا على التحكم في كل طاقاتنا وبنفس القدر من الحرية، فإن كل تفرقة تجرى على هذه الطاقات وكل **تجزئة** لها ستمثل حالة تعسف وعنف، ويكون النموذج المثالي للراحة في استعادة كليتنا الطبيعية بعد التوترات التي تحدثها التجزئة. وهكذا يكون النموذج المثالي الأول محدداً بحاجة الطبيعة *الحسية*، والثاني باستقلالية الطبيعة *الإنسانية*. أما عن أي من هذين النوعين من الاستراحة يحق للشعر وينبغي عليه أن يوفّره لنا، فذلك سؤال غير مطروح على المستوى النظري على الأقل، إذ ما من أحد سيرضى بأن يبدو كما لو أنه يسعى إلى تبجيل المثال الحيواني على المثال الإنساني. غير أن هذا لا يمنع أنّ ما تطالب به الأعمال الشعرية في الحياة الواقعية تنطلق في المقام الأول من مثال حسيّ، ووفقاً لهذا المثال في أغلب الأحيان تتحدد *الميول* ويتم اختيار الأعمال *المفضلة*، ـ وإن تظل مسألة *التقدير* في منأى عن هذا التحديد. تتوزع الحالة الذهنية لدى أغلبية الناس إلى قطبين: *عمل* مجهد ومرهق من جهة، ومتعة مميِّعة من الجهة الثانية. يجعل الوضع الأول، كما نعلم، من الحاجة إلى الراحة العقلية وإلى السكون أمراً أكثر إلحاحاً من الحاجة المعنوية إلى الانسجام وإلى حرية مطلقة في الفعل، ذلك أن

الطبيعة هي ما ينبغي إرضاؤها أولا، قبل أن يحق *للعقل* أن يطرح أي *مطلب*؛ وهذا الأمر يقيّد ويجمّد الغرائز المعنوية نفسها، تلك التي من المفترض أن تكون هي التي تطرح هذا المطلب. لا شيء بالتالي يمكنه أن يكون أكثر إعاقة للقدرة على تقبل الجمال الحقيقي من هاتين الحالتين النفسيتين المشتركتين بين أغلبية البشر، وهذا هو ما يفسر لماذا لا توجد سوى قلّة من الناس، حتى من بين نخبة الجيّدين، ممن لهم حكم في مجال المسائل الإستطيقية. إن الجمال خلاصة توافق بين العقل والحواس، وهو يخاطب كل ملكات الإنسان معاً، ولا يستطيع بالتالي أن يتم تقبّله ومنحه ما يستحق من تقدير إلا ضمن توظيف حر وكلّي لمجمل طاقات الإنسان مجتمعة. حساسية منفتحة، وقلب رحب، وعقل يقظ لم يصبه الكلل، تلك هي العناصر التي يجب أن تجتمع في الشاعر كي يستطيع احتضان طبيعته في كليتها وكمالها، وهو ما لا يجتمع البتة لدى أولئك الذين أجروا تجزئة داخلية على ذاتهم من خلال التجريد، وضيّقوها من خلال القواعد التافهة للمعاملات التجارية، والذين أصابهم الفتور لفرط الحرص الدائم على الحذر المرهِق. ولئن أبدى هؤلاء رغبة في حيازة مادة حسيّة فليس من أجل توظيفها لمتابعة نشاطهم العقلي، بل لتعطيله وتجميده. يرغبون في أن يكونوا أحراراً، لكن بالتخلص من الحمل الذي يرهق خمولهم فقط، لا من القيود التي تعيق حركتهم.

أيحق لنا بعد هذا أن نتعجب للنجاح الذي تلقاه الرداءة والخواء في المسائل الإستطيقية، ومن انتقام العقول الهزيلة من كل جميل حقيقي متين ونشط؟ إنهم يسعون من وراء ذلك إلى الراحة، لكنها راحة تستجيب لحاجتهم الخاصة ولرؤيتهم المدقعة؛ وباشمئزاز يكتشفون أنه يُنتظر منهم الآن أن يعربوا عن قوة لا يملكون لها من طاقة حتى وهم في أفضل أحوالهم. وبالمقابل فإنهم، وبرصيد طاقتهم الهزيل، سينزلون

أهلا ويحلّون سهلا في أعمال الرداءة والخواء، وستكون لهم كفاية في ما يحملون معهم من زاد ضعيف، بل لن يحتاجوا إلا إلى جزء يسير منه من أجل الإحاطة بعقل كاتبهم. هنا يجدون أنفسهم في حِلّ من الحمل الثقيل للتفكير، ويكون لطبيعتهم المنعتقة من الأعباء، وهي تستسلم إلى متعة الخواء السعيدة، أن تنعم بالاستلقاء على سرير *السطحية* الوثير. في معبد *تاليا وميلبوميني* تجلس الربّة المحببة على عرشها وتضم في حضنها الرحب العالِم المتبلّد والتاجر المنهَك، تلقي على عقلهما نوما مغناطيسيا، فيما تنشّط حواسهما المتبلّدة، وتهدهد خيالهما بهزهزة خفيفة ناعمة.

ولم لا نغفر للعقول البسيطة بالنهاية ما يحدث غالباً للعقول الأكثر فطنة أيضا؟ فالارتخاء الذي تطلبه الطبيعة بعد جهد متّصل، وكثيراً ما تمنح نفسها إياه دون طلب (وتلك هي اللحظات التي عادة ما ندخرها للتمتع بالأعمال الفنية) غير ملائم لملَكة الحكم الإستطيقي، بما يجعل عدداً قليلاً جداً من طبقة العاملين يمتلك القدرة على إصدار حكم واثق في ما يتعلق بمسائل الذوق، وعلى نحو مستقر وثابت، وذلك هو الأهم. وإنه لمن المعتاد جداً أن نرى العلماء يعربون في حكمهم الجمالي عن ضعف مضحك أمام أناس عاديين ممن لهم شيء من الثقافة، وأن يغدو الأخصائيون في النقد الفني أضحوكة كل العارفين. إن إحساسهم المهلهل حينا، والمفخم حينا، والفج حيناً آخر غالباً ما يجرهم إلى الضلال، وحتى إذا ما استندوا قليلاً إلى المعرفة النظرية للدفاع عنه، فإنهم لا يتوصلون من خلال ذلك إلا إلى بناء أحكام ***تقنية*** (ما يتعلق بالغاية النهائية للعمل الفني) ولا يلامسون أحكام ***إستطيقية***، أي تلك التي ينبغي أن تحتضن الأثر في كليته، والتي تكون الكلمة الفصل فيها للإحساس. لو أنهم فقط يقبلون طوعاً بالتخلي الواعي عن

الحكم الإستطيقي ويركزون اهتمامهم على الحكم التقني، فإنهم سيصبحون مفيدين دون شك، ذلك أن الشاعر في غمرة الإلهام والقارئ تحت مفعول المتعة يُغفِلان كلاهما بسهولة الاهتمام بالجزئيات. وإنه لمشهد مضحك أيضاً أن نرى تلك الطبائع الخشنة التي لا يفلح كل العمل المرهق الذي يجهدون أنفسهم به إلا في تطوير مقدرة جزئية وحيدة لديهم في أفضل الأحوال، أن نراهم يرفعون فرديتهم المحدودة البائسة إلى مرتبة النائب عن الإحساس الإنساني الكوني، ويطلقون حكمهم الجمالي، ووجوههم تتصبب عرقا.

عادة ما يتم وضع حدود ضيّقة جداً لمفهوم *الاستراحة* التي ينتظر من الفن أن يحققها، كما لاحظنا سابقا، لأنه غالباً ما ينظر إليه في ارتباط بالحاجة الحسية وحدها. وبالمقابل يُمنح مفهوم *التنبيل*، الذي يُفترض أنه الغاية التي يرمي إليها الشاعر، مجالاً مفرط الاتساع، لأننا ننظر إليه بارتباط حصريّ بالفكرة المجرّدة، دون غيرها.

وفقاً للفكرة المثالية يمضي التنبيل إلى اللانهائي دوماً، لأن العقل لا يرتبط في متطلباته بالحدود الضرورية للعالم الحسي ولا يتوقف إلا عند بلوغ منطقة الكمال المطلق. لا شيء مما يحتمل وجود شيء أرقى بعده يمكن أن يرضيه؛ وأمام محكمته الصارمة لا مكان لغفران أية حاجة متأتية عن الطبيعة المحدودة: العقل لا يعترف بحدود غير تلك التي يعرفها الفكر، وهذا الأخير، كما نعلم، يحلق فوق الزمان والمكان. هذه الفكرة المثالية عن التنبيل التي يرسمها له التقنين العقلي الصرف لا ينبغي لها أن تصبح الغاية النهائية للشاعر، تماماً كما هو الشأن بالنسبة لفكرة الاستراحة التي تمليها الحاجة الحسيّة، لأنه، وإن كان عليه تحرير الإنسانية من كل القيود العرضية، لا يحق له أن يلغي شرطها كإنسانية وأن يقفز على حدودها الضرورية. وكل ما يسمح به لنفسه في ماوراء

هذا الخط يغدو غُلُوّاً، وهو ما يجد نفسه منجرّاً إليه بسهولة من خلال فهم خاطئ لفكرة التنبيل. غير أن الأمر السيء هنا هو أنه لا يستطيع أن يرتقي إلى مستوى النبالة الإنسانية الحق دون أن يكون قد مضى خطوات في ما وراء ذلك المثال. فلكي يبلغ ذلك يكون عليه أن ينفصل عن الواقع، لأن هذا المثال، وككل فكرة مثالية، لا يمكن أن يُستقى إلا من مصدر باطني ومعنوي. فليس داخل العالم المحيط به وفي ضجة الحياة العملية، بل في قلبه فقط يمكنه أن يعثر عليه، وهو لا يستطيع أن يجد قلبه إلا داخل التأمل الصامت والمتوحّد. لكنّ هذا الانسحاب من العالم لن يحجب عن عينيه الحدود العرضية فقط، بل سيحجب عنه غالباً تلك الحدود الضرورية للإنسانية والتي لا يمكن القفز عليها بأي حال من الأحوال، وفي بحثه عن الشكل الخالص يجد نفسه مهدداً بفقدان المحتوى. يقوم العقل بعمله في انفصال شبه كلي عن التجربة، وما يتوصل إليه العقل التأملي على الطريق الهادئة للفكر لن يكون بمستطاع الإنسان النشط أن يتوصل إليه داخل زحمة الحياة الضاجة. وهكذا يطلع الحالم المقيم بين السحب من صلب ذلك الذي كان من المفترض أن يصير حكيما، ومزية هذا الأخير (الحكيم) لا تتمثل في كونه لم يصر ما صار إليه الأول، بل في كونه لم يظل كذلك.

وبما أننا لا نستطيع أن نوكل لا للإنسانية العامِلة بمهمةِ تحديد مفهوم الاستراحة من منطلق حاجاتها، ولا للنوع التأملي منها بمهمة تحديد مفهوم التنبيل وفقاً لنظرها العقلي الصرف، إن لم نرد أن يكون مفهوم الاستراحة مفرطاً في الحسية وغير جدير بمقام الشعر، ومفهوم التنبيل مفرطاً في التعالي على الشرط الفيزيائي وبالتالي مفرطاً في الغلوّ بالنسبة للشعر. وبما أن هذين المفهومين، وكما تعلمنا التجربة، هما اللذان يحددان الحكم العام على الشعر والأعمال الشعرية، فإنه سيكون علينا

من أجل ضبط تفسير لهما، أن نبحث عن نمط من الناس يكون نشطاً دون أن يكون عاملاً، وقادراً على المعالجة المثالية دون أن يكون مطوّحا في الأحلام؛ نمط يستطيع أن يحتضن في داخله كل الأشياء الواقعية للحياة بأقل ما يمكن من حدود، ويكون قادراً على الانخراط في تيار الأحداث الواقعية دون أن يصبح أسيراً لها. إن فئة من هذا الصنف وحدها هي التي تستطيع أن تصون الكلية الطبيعية الجميلة للإنسانية، ـ تلك التي تجد نفسها معرضة للتدمير بصفة مستمرة من طرف الحياة العملية المجهدة ـ ، وتصوغ *بأحاسيسها* قوانين لحكم كوني حول كل ما هو إنساني خالص. أما عما إذا كانت هذه الفئة موجودة حقاً، أو لنقل إن كان وجود واحدة ينطبق عليها شيء مماثل لهذه المواصفات الخارجية ممكنة الوجود وبإمكانها أن تستجيب داخلياً أيضاً لمثل هذا المفهوم، فذلك سؤال آخر لست بصدد البحث فيه هنا. أما إذا ما لم تكن قادرة على الاستجابة لهذه المواصفات فإنه لا لوم لها في ذلك إلا على نفسها، إذا الفئة المقابلة من الطبقة العاملة لها على الأقل سلوان في كونها تعتبر نفسها ضحية لمنزلتها ووظيفتها. لدى هذه الطبقة الشعبية (والتي أطرحها هنا كفكرة ولا أزعم تقديمها كمعطى واقعي) سيتحد الطبع الساذج بالطبع العاطفي بما يجعل الواحد منهما يصون الآخر من شططه الخاص، وذلك بأن يحمي الأولُ النفس من الغلوّ والجنوح، والثاني يحصنها من الفتور والوهن. لأنه ينبغي أن نعترف بالنهاية بأنّ لا الطبع الساذج ولا العاطفي منفصليْن بإمكانهما أن يستوفيا كليّاً شروط النموذج المثالي للإنسانية الجميلة؛ ووحدها الوحدة الحميمة بينهما هي التي تجعل ظهوره ممكنا.

والحقيقة أن هذيْن الطبعيْن طالما يظلان متهيّجيْن شعريا، كما لاحظنا ذلك إلى حد الآن، يتخلصان من العديد من حدودهما

الملازمة، ويغدو تناقضهما نفسه أقل فأقل حضوراً بارتقائهما إلى مستوى أعلى من الشعرية؛ ذلك أن الحالة الشعرية كلٌ تمحي داخله كل الفوارق والنواقص. لكن، ولأن المفهوم الشعري هو وحده الذي يمكن أن يلتقي داخله هذان النوعان من الإحساس، فإن اختلافهما ونواقصهما ستكون أكثر بروزا للعيان عند ابتعادهما عن الطابع الشعري، بالقدر الذي كانت عليه من التراجع في الحالة المذكورة آنفا؛ وذلك هو ما يحدث في الحياة اليومية. وكلما انحدرا أكثر مبتعدَيْن عن ذلك المفهوم الشعري، كلما ازدادا تجرداً من ذلك الطابع النوعيّ الذي يقرّبهما، إلى أن يبلغا بالنهاية حالة كاريكاتورية لا يظل من شيء داخلها غير الطابعين الخصوصيين اللذين يكوّنان تعارضهما.

يقودني هذا إلى ذلك التعارض السيكولوجي الغريب الذي يسود بين الناس في هذا القرن المتحضر؛ تعارض يخلق بسبب جذريته وترسخه داخل الشكل الإحساسي الباطني تفرقة بين البشر أشنع مما استطاعت الخلافات المصلحية الظرفية أن تحدثه على مر العصور؛ تعارض يسلب الفنانَ الشاعر كل أمل في أن يكون مصدر إعجاب وتأثير كونيّا، وهي مهمته بالنهاية؛ ويجعل الفيلسوف، أيا كانت جهوده ومساعيه، غير قادر على يكون مقنعاً كونيّاً، وهو ما يشكل مفهوم وغاية كل فلسفة؛ ولا يسمح أبداً للإنسان في نشاطه اليومي بأن يرى نوعية عمله وسلوكه تحظى بقبول كوني؛ وباختصار، إنه تعارض يتسبب في أن لا عمل من أعمال العقل ولا سلوك مما يصدر عن القلب بمستطاعه أن يغمر هذه الطبقة الاجتماعية بسعادة أكيدة دون أن يجلب لنفسه بذلك سخط ولعنات طبقة أخرى. هذا التعارض، بكل تأكيد، قديم قدم الحضارة الإنسانية ولن ينتهي قبل نهايتها، عدا لدى حالات نادرة من الأفراد من ذلك النوع الذي ظل موجوداً دائماً، وأملنا أن يظل موجوداً دوماً.

سنتوصل بأيسر السبل إلى ضبط مفهوم هذا التعارض، إذا ما عزلنا في كل منهما العنصر الشعري الذي ينطوي عليه الطبع الساذج والطبع العاطفي، كما أشرت إلى ذلك أعلاه. عندها لن يتبقى في الأول، من الوجهة النظرية، غير روح معاينة باردة وإصرار ثابت على ملازمة شهادة الحواس في شكلها اللامتغير دوما؛ ولا شيء من وجهة النظر العملية غير خضوع للضرورة الطبيعية (لا للإكراه الأعمى): أي خضوع لما هو كائن وما يجب أن يكون. ولا يتبقّ من العاطفية، من الوجهة النظرية، غير روح تأمل عقلي قلِق يجتهد في طلب المطلق في كل معرفة؛ ولا شيء، من وجهة النظر العملية، غير تشدد أخلاقي مصر على إلزام كل عمل إرادي بالارتباط بالمطلق. من ينتمي إلى الفئة الأولى يمكن أن نسميه *واقعيا*، ومن ينتمي إلى الثانية *مثاليا*؛ على أن لا تجعلنا هاتان التسميتان نتذكر بالضرورة المعنى الإيجابي ولا السلبي الذي تعودنا أن نراه يضفى عليهما في الميتافيزيقا[١]

وبما أن الواقعي يدع نفسه يتحدد بالضرورة الطبيعية، والمثالي بالضرورة العقلية، فإنه لابد أن تكون بينهما نفس العلاقة التي بين تأثيرات الطبيعة وأفعال العقل. إن الطبيعة، كما نعلم، وإن كانت على حجم لامتناه في مجملها، تبدو في كل تأثير منفصل من تأثيراتها فقيرة

(١) تفادياً لكل سوء فهم، أريد أن ألاحظ أنني لم أُجر اختياراً في هذا التمييز بين النوعين، ولم أعبر عن انحيازي لأحدهما على حساب الآخر. لأنني أرفض هذا النوع من الإقصاء بالذات، الذي نلتقي به في التجربة. وسيتضح من نتيجة هذه المعاينات أن الجمع بينهما على الوجه التام هو وحده الكفيل بأن يتلاءم مع مفهوم عقلاني للإنسانية. وسيظهر من معالجتنا أيضاً أن كليهما يتناسبان مع درجة عليا من الحقيقة الإنسانية، وأن حالات التباين التي تظهر بينهما تتعلق في الحقيقة بالجزئيات وليس بالكل، وبالشكل، لكن ليس بالمحتوى. (المؤلف).

وغير مستقلة؛ ففي كلية ظهوراتها فقط تعبر عن عظمة طبع مستقل. وكل عنصر فردي فيها لا يكون إلا بكون عنصر فردي آخر؛ لاشيء ينبع من ذاته، وكل شيء متأت عن لحظة سابقة ليمضي إلى لحظة لاحقة. غير أن هذه العلاقة المتبادلة بين الظاهرات بالذات هي الضمان الذي يستمده وجود الواحد من وجود الآخر، وتكون علاقة التبعية التي تحكم تأثيراتهما ذات صلة وثيقة باستمرارها وضروريّتها. لاشيء يكون حراً في الطبيعة، لكن لا شيء يكون اعتباطيا فيها.

وعلى هذا النحو بالذات يتعامل الواقعي في **معرفته** كما في **عمله**. إن دائرة معرفته تمتد على مجال كل ما له وجود مشروط، لكنه لا يدفع به البتة خارج مجال المعارف المشروطة، ولا يكون للقواعد التي يستمدها من التجارب المنفصلة، أيا كانت صرامتها، من صلوحية إلا لحالة عرضية واحدة؛ وإذا ما عن له أن يرتقي بقاعدة اللحظة المحددة إلى منزلة القانون العام سيجد نفسه يقع حتماً في الخطأ. وبالتالي، إذا ما أراد الواقعي أن يتوصل في معرفته إلى شيء مما يتجاوز محدودية المشروط، فسيكون عليه أن يلاحقه متبعاً الطريق التي تتبعها الطبيعة عندما تصبح لامحدودة، أي على طريق الكليّة والمجمل الشامل للتجربة. لكن، وبما أن مجموع التجارب شيء لايمكنه أبداً أن يبلغ نهايته كاملة، فإن أقصى ما يمكن أن يصل إليه علم الواقعي لا يتجاوز العموميات المقارنة. وهكذا يظل يبني رأيه على عودة الحالات المتشابهة، ويكون عندها بوسعه أن يحكم بطريقة صائبة على كل ما يخضع إلى النظام المحدد؛ لكن إزاء كل حادث جديد تجد حكمته نفسها مضطرة إلى العودة إلى نقطة بدايتها.

ما يصح على معرفة الواقعي يصح أيضاً على عمله (الأخلاقي). إن طبعه ذا محتوى أخلاقي، لكن هذه الأخلاقية بحسب مفهومها

الخالص، لا توجد في أي من أعماله المنفصلة، بل في المجمل النهائي لحياته فقط. ففي كل حالة منفردة يجد الواقعي نفسه محدداً بأسباب خارجية وبغايات خارجية، غير أن تلك الأسباب لا تكون عرضية، وتلك الأغراض ليست ظرفية، بل تنبع ذاتيا من الكل الطبيعي، وتحيل موضوعيا على ذلك الكل نفسه. وبالتالي فإن دوافع إرادته ليست حرة، ولا هي نقية بما فيه الكفاية بالمعنى الصارم للكلمة، لأنها تعود إلى شيء آخر غير مجرد *الإرادة* كسبب، ولها شيء آخر غير مجرد *القانون* كموضوع، غير أنها ليست دوافع عمياء ومادية مع ذلك، لأن ذلك «الشيء الآخر»، إنما هو الكلية المطلقة للطبيعة، أي أنه شيء مستقل وضروري. على هذا النحو يتجلى الفهم العادي للإنسان، لدى الواقعي على وجه الخصوص، من خلال تفكيره وعمله. من الحالة المنفردة يستمد قاعدة حكمه، ومن الإحساس الداخلي قاعدة عمله؛ لكنه، وبفضل غريزته السليمة، يستطيع أن يفصل عن هذين العنصرين كل ما هو عرضي وظرفي. وبواسطة هذه الطريقة يحالفه الصواب في المجمل، ونادراً ما يكون هناك ما يعاب عليه من أخطاء جسيمة؛ لكنه لن يكون له في أي حال من الأحوال أن يغذي مطامح للعظمة والمجد. فتلك مكافأة لا تحظى بها غير الاستقلالية والحرية، اللتان لا نرى من أثر مهمّ لهما في أعماله المنفردة.

يختلف الأمر تماماً لدى المثالي، الذي يستمد دوافعه ومعارفه من نفسه ومن العقل الخالص. وبينما تبدو الطبيعة في تأثيراتها المنفصلة تابعة ومحدودة دوماً، فإن العقل يضيف طابع الاستقلالية والكمال إلى كل عمل: من نفسه يستمد كل شيء، ويجعل كل شيء لا يحيل إلا عليه. وما يحدث من خلاله لا يحدث إلا استجابة لإرادته؛ وكل مفهوم يضعه وكل قرار يتخذه يأخذ طابع عظمة مطلقة. وعلى هذا النحو

بالضبط يظهر المثالي طالما يظل يجسد إسمه هذا على النحو الأفضل في علمه كما في عمله. غير مكتف بالمعارف التي لا تكون ذات صلوحية إلا ضمن شروط محددة، يظل يسعى إلى اقتحام مجال الحقائق التي لا تتحدد بشرط سابق عليها، وتكون هي شرطاً لكل ما عداها. وهو لا يجد رضاه إلا في الرؤية الفلسفية التي تحيل كل معرفة على اللامشروط، وتربط كل تجربة بمبدأ الضرورة القائم في العقل الإنساني؛ وتلك الأشياء التي يُخضع الواقعيُّ تفكيره إليها، سيكون عليه أن يخضعها إلى ملكة تفكيره. وينجز المثالي عمله هذا تحت غطاء شرعية مطلقة، إذ لو لم تكن قوانين العقل البشري في الآن نفسه قوانين الكون أيضاً، وإذا ما كان العقل نفسه بالنهاية واقعاً تحت سلطة التجربة، فإنه لن تكون هناك من تجربة ممكنة أيضاً.

بإمكان المثالي إذاً أن يمضي إلى إدراك حقائق مطلقة، لكن دون أن يكون قد أنجز تقدما ذا بال في معارفه. ذلك أنه، وإن صح القول بأن كل شيء خاضع بالنهاية إلى سلطة قوانين ضرورية وكونية، فإن كل جزء منفرد يظل محكوما بقوانين عرضية ومحدّدة، وداخل الطبيعة تكون الأشياء كلها منفردة. وبالتالي فإنه بإمكانه أن يتمكن بمعرفته الفلسفية من السيطرة على الكل، دون أن يكون قد كسب شيئاً بالنسبة للأشياء الخصوصية وللممارسة. وبالفعل، فإنه، وهو يمضي دوماً وفي كل أمر، باتجاه الأسباب *القصوى*، التي تجعل كل شيء ممكنا، تفلت عنه بسهولة الأسباب *الأقرب* التي تجعل كل شيء واقعيا؛ وفي حين يثبّت نظره في كل أمر على العمومي الذي يجعل الحالات المختلفة متماثلة، يقع بسهولة في إهمال الجزئي الذي يجعل تلك الحالات مختلفة بعضها عن بعض. وهكذا يكون بإمكانه أن ***يشمل*** الكثير بعلمه، ولا يمكنه، ربما بسبب ذلك بالذات، أن ***يحيط*** إلا بالقليل، وغالبا ما يخسر في فهم الدقائق ما يكسبه

في النظرة الشمولية. لذلك عندما يبدي العقل النظري احتقاره للعقل العادي بسبب محدوديته، يضحك العقل العادي من العقل النظري بسبب *خوائه*؛ ذلك أن المعرفة تفقد دوماً في الدقة ما تكسبه من شمول.

نجد في الحكم الأخلاقي لدى المثالي أخلاقية أنقى في الجزء، لكنه أقل انتظاماً أخلاقياً في المجمل. ذلك أنه لا يمكن اعتباره مثاليا إلا لكونه يستمد أسباب محدّداته من العقل المحض، إلا أن العقل يعرب عن نفسه مطلَقاً في كل ظهور منفرد من ظهوراته؛ وهكذا تكون كل أفعاله المنفردة، طالما تظل أخلاقية صرفا، حاملة للطابع ***الكامل*** للاستقلال المعنوي والحرية؛ وإذا ما وُجد في الحياة الواقعية فعل أخلاقي حقيقي، ويكون كذلك حتى في نظر حكَم أصولي متشدد، فإنه لن يعرف إنجازا له إلا من طرف المثالي. لكن كلما كانت أخلاقية كل فعل منفرد أكثر نقاء، كلما كانت أكثر عرَضية، ذلك أن الديمومة والضرورة من خصائص الطبيعة، لكن لا علاقة لها بالحرية. ولا يتعلق الأمر هنا بإمكانية ما لدخول الأخلاق في خلاف مع المثالية، إذ سيكون ذلك تناقضاً في ذاته، بل لأن الطبيعة الإنسانية غير قادرة على التلاؤم مع مثالية منسجمة مع نفسها كل الانسجام. وفي حين يتصرف الواقعي، حتى في أفعاله الأخلاقية، وهو يستجيب بهدوء وانتظام إلى مبدأ ضرورة فيزيائية، يكون على المثالي بالمقابل أن يتهيأ لذلك وهو يستثير طاقاته ويشحذ همة طبيعته، ولن يفلح في شيء إن لم يكن به حماس. وبذلك يكون بإمكانه أن ينجز الكثير ويبدو على أدائه طابع سمو وعظمة لا يمكن العثور على أثر لها في أفعال الواقعي. غير أن الحياة الواقعية غير مؤهلة البتة لأن تظل توقظ فيه تلك الحماسة، وأقل من ذلك أن تظل تغذيها باستمرار وبانتظام. وما بين العظمة المطلقة التي ينطلق منها في كل مرة والصغر المطلق للحالة المنفردة التي يكون عليه أن يطبقها

عليها، تكون المسافة شاسعة. ولأن إرادته، من حيث الصورة، متجهة دوماً إلى الكلّ، فإنه لا يريد أن يوجهها، من حيث المادة، نحو أجزاء منفصلة، في حين أن الأفعال الصغيرة وحدها هي التي تمكنه في أغلب الأحيان من تجسيد مؤهلاته المعنوية الكبرى. وهكذا ليس نادراً أن نراه يتعامى من علياء مثاله اللامحدود عن الحالة الخاصة لإنجاز ذلك المثال؛ وممتلئاً بفكرة الأقصى يغفل عن الأدنى الذي ينشأ عنه كل ما هو عظيم في الواقع.

إذا ما أردنا أن نكون عادلين تجاه الواقعي لا بد أن نحكم عليه من خلال الكل المتكامل لحياته؛ وإذا ما أردنا أن نبدي العدل نفسه تجاه المثالي فلا بد أن نتوقف على الأجزاء المنفصلة من مجمل حياته؛ غير أنه سيكون علينا أن نجري عليها عمل انتقاء أولا. إن الحكم العمومي الذي يتحدد من خلال الأجزاء عادة سيكون له موقف صمت محايد تجاه الواقعي، لأن الأفعال المنفصلة في مسار حياته لا تمنح مادة للمديح ولا للعتاب؛ بينما سيكون هناك دوماً موقف يعبر عن نفسه عندما يتعلق الأمر بالمثالي، ويتوزع ذلك الموقف على محوري استنكار وإعجاب، لأن كل جزء يشهد إما بضعفه أوبقوّته.

سيكون أمراً حتميا إذاً أن تأتي أحكام الطرفين، بما هما عليه من اختلافات في المبادئ الأصلية، متناقضة في أغلب الأحيان، وحتى عندما تتفق فيما يتعلق بالمواضيع والنتائج، فإن الاختلاف يظل قائماً فيما يتعلق بالأسس. سيسأل الواقعي *لِأي شيء يمكن أن يكون هذا الشيء صالحا*؟ وسيثمّن الأشياء إذاً بالنظر إلى ما تصلح له؛ أما المثالي فسيسأل، *هل ذلك الأمر صالح*؟ أما عن الشيء الذي يحمل قيمته وغرضه في ذاته (حتى إذا ما صرفنا النظر عن الكل)، فذلك ما لا عناية للواقعي به ولا شأن له فيه؛ ففي مسائل الذوق تكون الكلمة للمتعة

لديه، وفي مسائل الأخلاق تكون الكلمة للسعادة، مع أنه لا يجعل من هذه الأخيرة شرطاً للسلوك الأخلاقي؛ وحتى في ديانته لا ينسى *مصلحته* الخاصة، وكل ما في الأمر أنه يضفي عليها نبل وقداسة النموذج المثالي *للمتاع الأسمى*. وما يحبه سيسعي ليجعل منه موضوعاً *لفرحه*، بينما المثالي يجعل منه موضوعاً *لإجلاله*. تبعاً لهذا سيكون الواقعي موجها في ميوله السياسية بغرض *الرفاه*، حتى وإن كان ذلك مشروطاً بالتضحية بالاستقلال المعنوي لشعبه، بينما سيجعل المثالي من *الحرية* غايته الأولى، حتى إذا ماكان ذلك على حساب الرفاهية. الأول يضع غرضه الأعلى في ***استقلال وضعه***، بينما يضع الثاني غرضه الأسمى ***في الاستقلال عن الوضع***، ويكون لهذا الاختلاف المميز تبعاته على طريقة كل منهما في التفكير وفي العمل. وتبعاً لذلك يبرهن الواقعي دوماً عن ميله إلى ما يَمنح، والمثالي إلى ما *يتقبّل*؛ ومن خلال ما يضحي به كل منهما في غمرة سخائه يكشف عما هو الأكثر قيمة بالنسبة له. يدفع المثالي ثمنا لنواقص نظامه من شخصه ومن وضعه الراهن، لكنه لا يقيم وزنا لتلك التضحية؛ أما الواقعي فيعوّض عن نواقص نظامه بالتضحية بكرامته، غير أنه لا يلاحظ شيئاً من تلك التضحية. إن نظامه يثبت نفسه من خلال كل ما له معرفة به وكل ما يشعر بالحاجة إليه، فما الذي يعنيه إذاً في ممتلكات وحاجات لا علم له بوجودها ولا يؤمن بها أصلا؟ يكفيه أن يكون مالكا؛ الأرض ملكه، وفي عقله وضوحٌ، ورضىً وطمأنينة يعمّران قلبه. أما المثالي فأبعد ما يكون عن هذا المصير السعيد. فلا يكفي أنه غالباً ما يجد نفسه في خلاف مع الحظ لأنه يفوّت دوماً الفرص التي يمكن أن تجعله صديقاً له، بل يدخل في خلاف مع نفسه أيضاً، لأنه لا يجد ما يرضيه لا في معرفته ولا في أعماله. ما يطلبه شيء لامتناهٍ، لكنّ كل ما ينجزه محدود. وتلك الشدة التي يبديها تجاه

نفسه لا يتخلى عنها أيضاً في معاملاته مع الآخرين. لاشك أنه سخيّ، لأنه نادراً ما يتذكر فرديته أمام الآخرين، لكنه غالباً ما يكون ظالما أيضاً، لأنه يهمل بسهولة الفردية التي في الآخرين. أما الواقعي فهو بالمقابل أقل سخاء، لكنه أكثر عدلا، لأنه يحكم على الأشياء دوماً ضمن *حدودها*. يمكن لهذا الأخير أن يبدي تسامحاً مع ما يكون عامياً، بل ووضيعاً أيضاً في التفكير وفي العمل، أما ما يكون اعتباطيّاً أو شاذّاً فذلك ما لا يغفره البتة؛ أما المثالي فعدوّ لدود لكل حقير وسطحي، ويكون بإمكانه أن يتصالح حتى مع أشد أنواع الغرابة والفظاعة، إذا ما كان في تلك الفظاعة والغرابة ما يعبر عن طاقة وثراء ذهني. الأول يبدو ذا لطف ومودة تجاه الإنسان دون أن تكون له فكرة سامية عن الإنسان ولا عن الإنسانية؛ والثاني له عن الإنسانية فكرة على غاية من السمو تجعله غير محصن من الخطر في الوقوع في احتقار البشر.

لن يكون بإمكان الواقعي في ذاته ولوحده أن يوسع من دائرة الإنسانية في ماوراء حدود العالم الحسي، ولا أن ينجز ما من شأنه أن يعبر عن الروح الإنسانية بما فيها من استقلال وعظمة وحرية، فكل ماهو مطلق في الإنسانية لا يمثل أكثر من مجرد أوهام جميلة في نظره، والاعتقاد في ذلك ليس أكثر من أضغاث أحلام، لأنه لا يرى الإنسان أبداً في ثراء إمكانياته الخالصة، بل دوماً في فعل محدّد، وبالتالي محدودٍ من أفعاله. لكن المثالي في ذاته ولوحده لن يكون بدوره أكثر فعالية منه فيما يتعلق بتطوير الطاقات الحسية وبتربية الإنسان ككائن طبيعي، في حين أن ذلك جزء جوهري من المقصد الذي هُيّء له وشرط لكل تنبّل أخلاقي. يذهب طموح المثالي أبعد مما ينبغي في ماوراء الحياة الحسية وفي ما وراء اللحظة الحاضرة؛ إنه لا يريد أن يبذر ويغرس إلا للكليّة وللأبدية، وينسى في ذلك أن الكل ليس شيئاً آخر

غير الدائرة المكتملة للأجزاء والأفراد، وأن الأبدية ليست سوى مجموع اللحظات المنفصلة. إن العالم الذي يريد الواقعي بناءه من حوله، ويبنيه بالفعل، هو جنان متقن الإعداد والترتيب، كل شيء فيه ذو نفع، وكل شيء في الموقع الذي يستحقه، وما من مكان فيه لكل ما لا يأتي ثمارا؛ أما العالم بين يدي المثالي فطبيعة أقل استعمالاً وعناية، لكنها تعامَل بأكثر أبّهة. لا يخطر بذهن الأول أن الإنسان موجود فوق هذه الأرض لشيء آخر أيضاً غير أن يكون راضيا وفي حال رفاه، وأنه لا يمد عروقاً في التربة إلا لكي يجعل جذعه ينطلق نحو الأعلى. ولا يخطر بذهن المثالي أنه، ولكي يستطيع الإنسان أن يفكر تفكيراً جيداً ونبيلاً، لابد له أولاً أن يحيا كما ينبغي، وأن الجذع يتلَف إن لم تمتدّ عروق له في الأرض.

ينتهي كل من الطرفين في الحقيقة إلى عدم الانسجام مع نظامه، وهذا يثبت بالنهاية، إن كان في هذا الأمر ما يدعو إلى شك بعد، أن كلا النظامين قائمين على الإقصاء، وأن الطبيعة الإنسانية على غاية من الثراء والتنوع. ولسنا بحاجة إلى إثبات أن المثالي يجد نفسه مجبراً على الانفصال عن نظامه حالما يضع لنفسه غرضاً في إنجاز فعل محدد، لأن كل وجود محدّد يخضع إلى شروط زمنية ويتبع قوانين تجريبية (امبيريقيّة). أما بالنسبة للواقعي فالأمر لا يبدو أكثر وثوقاً فيما يتعلق بالانسجام مع نظامه، وهو ما يدفع بنا إلى التساؤل عما إذا لم يكن من داخل نظامه يعمل في الحقيقة على إنجاز كل ما هو ضروري للإنسانية. وإذا ما سألنا الواقعي: لماذا تفعل ماهو صائب وتجعل نفسك تخضع إلى ماهو ضروري؟ فسيجيبنا وفقاً لمنطق نظامه: لأن الطبيعة تقتضي ذلك، ولأنه ينبغي أن يكون كذلك. غير أن هذا ليس جوابا عن سؤالنا، لأن الأمر لا يتعلق بمعرفة ما تقتضيه الطبيعة، بل بما يريده الإنسان، لأنه من المحتمل جداً أنه لا يريد شيئاً من ذلك الذي ينبغي أن يكون.

وهكذا سنسأله مجددا: ولماذا تريد إذاً ذاك الذي ينبغي أن يكون؟ لماذا تخضع إرادتُك لهذه الضرورة الطبيعية بينما بإمكانها أيضاً أن تعارض ذلك، وهو ما يفعله الملايين من إخوتك في الواقع اليومي (بنجاح أم دون جدوى، فذلك ليس موضوع كلامنا هنا)؟ ولا يمكنك أيضاً أن تقول: لأن كل الكائنات الطبيعية الأخرى تخضع للأمر نفسه، ذلك أنك الوحيد من بينها الذي يملك إرادة، وتشعر بالتالي أن خضوعك لابد أن يكون طوعيّا. وبالتالي فأنت لا تخضع، إن كان ذلك بمحض إرادتك، للضرورة الطبيعية نفسها، بل لفكرة عن الضرورة، لأن الأولى لاتفعل سوى إخضاعك بطريقة عمياء كما تفعل مع دودة الأرض، لكنها لا تطال إرادتك؛ ذلك أنك، حتى وأنت تنسحق تحت وطأتها، يظل بوسعك أن تكون لك إرادة أخرى غير إرادتها. لكن من أين أتتك هذه الفكرة عن الضرورة الطبيعية؟ من المؤكد أنك لم تستمدها من التجربة، لأن هذه الأخيرة لا تمدك إلا بتأثيرات طبيعية جزئية، وليس بشيء عن الطبيعة (ككليّة)، وبوقائع جزئية فقط، لكن لا شيء مما هو ضرورة. إنك تخرج عن حدود الطبيعة إذاً، وتحدد نفسك وفقاً لفكرة كلما أردت أن *تفعل عن وعي*، أو أن لا تتقبّل *تقبلا أعمى*.

واضح إذاً أن الواقعي يتصرف بطريقة أكثر سموّاً مما تسمح بقوله نظريته، كما أن المثالي يفكر بسموّ أكثر مما يفعل. ودون أن يقرّا بذلك حتى لنفسيهما، يثبت الأول من خلال سلوك حياته في مجملها مبدأ الاستقلال الذي يسكن الإنسان، بينما يظهر الثاني عوَزه (عوز الإنسان) من خلال أفعاله المنفصلة.

بعد هذا الوصف (الذي لا يجادل في حقيقته حتى الذي قد لا يتفق مع نتائجه) لن أكون بحاجة إلى أن أثبت لقارئ متنبه وغير منحاز أن مثال الطبيعة الإنسانية يتوزع بين الطرفين ولا يمكن بلوغه كليّاً عن طريق

أي منهما على حده. لكل من التجربة والعقل تشريعه الخاص، ولا يمكن لأحد منهما أن يطأ مجال الثاني دون أن تنجم عن ذلك أضرار على الأحوال الداخلية أو الخارجية للإنسان. فالتجربة وحدها هي التي تستطيع أن تعلّمنا أيَّ شيء يكون ضمن ظروف بعينها، وأي شيء ينتج عن شروط محددة، وأي شيء ينبغي أن يحدث من أجل أغراض بعينها. والعقل وحده هو الذي يعلمنا بالمقابل أي شيء يكون صالحا بقطع النظر عن كل الشروط، وأي شيء ينبغي أن يكون. وإذا ما عنّ لنا أن نتدخل بطريقة ما للفعل في الوجود الخارجي للأشياء بعقلنا وحده، سيكون عملنا مجرد عبث وتكون النتيجة محض عدم؛ ذلك أن كل وجود قائم على شروط، بينما العقل يضع محدداته بصفة لامشروطة. لكن إذا ما تركنا حدثاً عارضاً يقرر في ما ينبغي أن يكون محتوًى لمفهوم كياننا، فسنغدو نحن أنفسنا عندها لعبة عبثية للصدفة وتندثر شخصيتنا في العدم. في الحالة الأولى يكون على *قيمة* حياتنا (محتواها الزمني)، وفي الثانية على *كرامتها* (محتواها الأخلاقي) أن تدفع الثمن.

صحيح أن ما سبق من تحليلنا إلى حد الآن قد أقر بقيمة معنوية للواقعي وبقيمة تجريبية للمثالي، لكن بشرط أن يكفّا عن التماثل المطلق مع نظاميهما، وأن يكون للطبيعة لدى كليهما فعل أقوى من سلطة النظام. ومع أنهما لا يفلحان كلاهما في الارتقاء إلى مستوى مثال الإنسانية الكاملة، فإن الفارق المهم بينهما يتمثل في أن الواقعي لا يحقق في أية حالة منفصلة ما يستجيب للمفهوم العقلي للإنسانية، لكنه بالمقابل لا يناقض الفكرة التي يصوغها الفهم؛ بينما يقترب المثالي في الحالات المنفصلة من المفهوم الأرقى للإنسانية، لكنه في مقابل ذلك غالباً ما يظل دون مستوى مفهومها الأدني. وفي مجال الممارسة الحياتية يكون من الأهم أن يكون الكل إنسانياً في الخير بصفة منتظمة، من أن

يأتي الجزء قدسياً *عرَضاً*. وإذا ما كان المثالي شخصاً ذا مقدرة أكبر على أن يوحي لنا بفكرة جليلة عما يمكن أن تكون عليه الإنسانية ويوقظ فينا إحساساً بالاحترام نحو المقصد الذي هُيّئنا له، فإن الواقعي وحده هو الذي يستطيع أن ينجز ذلك بصفة منتظمة في الممارسة ويجعل النوع البشري ثابتا داخل حدوده الدائمة. لاشك أن الأول كائن أكثر نبلا، لكنه أقل كمالاً بما لايقاس؛ أما الثاني فيبدو بصفة مستمرة أقل نبلا، لكنه أكثر كمالاً بكل تأكيد؛ ذلك أن النبل يتمثل في أن يظهر المرء مقدرة عالية، بينما يتمثل الكمال في التمسك بالكلية وبالفعل في الواقع.

إن ما يظهر لنا من هذين الطبعين من خلال الفهم الدقيق لكل منهما، سيبدو أكثر وضوحا من خلال *صورتيهما الكاريكاتوريتين*. فالواقعية الحقيقية أكثر صلاحاً في ما تبذله من جهود وأقل نبلا من حيث الأصل؛ والواقعية المزيفة محتقرة من حيث الأصل، وليست سوى أقل فساداً بقليل فيما يتعلق بمفعولها. فالواقعي الحقيقي يخضع للطبيعة وضرورتها، لكن للطبيعة ككليّة، وإلى ضرورتها الأبدية والمطلقة، لا إلى *إكراهاتها* العمياء والعرضية. بحريّة يحتضن قانونها ويسير وفقاً له، وعلى الدوام يظل يُخضع الخاص إلى العام؛ لذلك لن يكون من العسير عليه أن يجد نفسه يلتقي مع المثالي الحقيقي في النتيجة النهائية، وذلك بالرغم مما يمكن أن يكون عليه الاختلاف في الطريق التي يمضي عليها كل منهما. أما الواقعي العاميّ فيخضع للطبيعة خضوعه لقوة غاشمة في حالة من الاستسلام الكلي ودون أدنى اختيار. كل أحكامه وجهوده منحصرة داخل حدود الجزئي؛ لا يدرك ولا يؤمن إلا بما تلمسه يداه، ولا يثمّن سوى ما تصلح به حياته الحسية. وهو في المجمل ليس شيئاً آخر غير ما تريد الانطباعات الخارجية عرَضاً أن تجعل منه: هويته مقهورة وليس له كإنسان قيمة أو هوية. غير أنه كخليقة يكون دوماً شيئاً ما، ويظل بإمكانه دوماً أن يكون صالحا لشيء ما. والطبيعة نفسها، تلك

التي ركن للخضوع لها لا تدعه بدورها يتلف كليا: حدودها الأبدية تحميه، ووسائل غوثها التي لا تنضب تنقذه حالما يتخلى عن حريته دون أدنى تحفّظ. ومع ما هو عليه من حالة التبعية هذه لا يدرك شيئاً من القوانين التي يخضع لها، وهكذا تمارس هذه الأخيرة سلطتها عليه في غفلة منه، وبالرغم من أن جهوده الخاصة كثيراً ما تجد نفسها في مواجهة مع نظام الكلية، فإن تلك الكلية ستعرف دوماً كيف تفرض سلطتها حتماً عليه. هناك عدد كبير من الناس، بل شعوب بكاملها تحيا داخل هذه الحالة المزرية من التبعية، ولا يدينون ببقائهم إلا لرحمة القوانين الطبيعية، ويكونون بموجب ذلك أيضاً صالحين *لشيء ما*، أما أن لا يكونوا هنا إلا من أجل العيش وضمان البقاء فذلك دليل بالنهاية على أن هذه الحالة ليست خالية من المعنى تماما.

وإذا ما كانت المثالية الحقيقية غير آمنة من حيث مفاعيلها، بل وخطيرة في أغلب الأحيان، فإن المثالية المزيفة فظيعة. فالمثالي الحقيقي لا يدير ظهره للطبيعة إلا لأنه لا يجد فيها المبدأ الثابت والضرورة المطلقة التي يرنو إليها بأمر من عقله؛ أما المثالي المجنّح فيتخلى عن الطبيعة بمجرد قرار اعتباطي كي يسلم نفسه دون قيد لمزاج الرغبة ونزوات الخيال. وهو لا يضع حريته في خدمة الاستقلال عن الإكراهات الفيزيائية، بل للتحرر من الإكراهات الأخلاقية. والمثالي المجنح لاينفي الطابع الإنساني فقط، بل كل طابع؛ إنه كائن لا يعرف قانونا، أي أنه لا شيء، ولا يصلح لشيء. ولكون أوهامه ليست نتيجة انحراف متأت عن الطبيعة بل عن الحرية، وأنها بالتالي صادرة عن مؤهل جدير بالاحترام في حد ذاته وقابل للتطور إلى ما لانهاية، فإنه في الآن نفسه قادر على جرّ صاحبه إلى سقوط لا يحده حد باتجاه أعماق لا قاع لها، ولا يعرف نهاية له إلا في عملية دمار كليّ.

V

عن المؤثّر

المؤثّر

إن تصوير الألم كمجرد ألم لا يمثل البتة غرضاً للفن، لكنه، كوسيلة لإدراك ذلك الغرض، يكون عنصراً على غاية من الأهمية بالنسبة له. الغرض النهائي للفن هو تجسيد الميتاحسيّ، والفن التراجيدي يؤدي هذه المهمة على أفضل وجه عندما يجعل من استقلالنا المعنوي تجاه قوانين الطبيعة في حالة التأثر شيئاً محسوسا. إن التعبير عن المقاومة التي تخاض ضد عنف الأحاسيس هي وحدها التي تجعلنا ندرك مبدأ الاستقلال فينا؛ غير أن المقاومة لا يمكن أن تقاس إلا من خلال درجة القوة التي سيكون عليها ذلك العنف. وإذا ما أراد ***الذكاء*** الذي يسكن الإنسان أن يبرهن عن نفسه كقوة مستقلة عن سلطة الطبيعة، فإنه سيكون على هذه الأخيرة أن تعبر عن كل قوتها أمامنا. لابد إذاً أن ***يعرف الكائن الحسي معاناة*** حادة وعنيفة؛ أن يكون هناك انفعال حاد Pathos، كي يستطيع الكائن العقلي أن يُظهر استقلاليته ويتبدّى عنصرا ***فاعلاً***.

لا يمكننا أبداً أن نعرف أن ***سكينة الروح*** هي نتيجة لقوتها المعنوية إن لم نقتنع بأنها ليست نتيجة لانعدام الإحساس. ليس شيئاً خارقاً أن يكون المرء سيداً على أحاسيس لا تلامس الروح إلا بطريقة عابرة وسطحية، أما أن يظل المرء محتفظا بحريته الروحية داخل إعصار عات يهز أركان مجمل الطبيعة الحسية، فذلك ما يتطلب طاقة على المقاومة

تعلو على كل قوة طبيعية. إننا لن نتوصل إذاً إلى تصوير الحرية المعنوية إلا من خلال التصوير الأكثر حيوية للطبيعة المعذّبة، ولابد للبطل التراجيدي أن يكون قد اكتسب شرعية لدينا ككائن حسّاس أولا، قبل أن نمجده ككائن عقلي، وأن نؤمن بقوته المعنوية.

التفخيم هو الشرط الأولي والضروري الذي يطلب من الفنان إذاً، ويُسمح له أن يمضي أبعد ما يمكن في تصويره للمعاناة، طالما يظل لا *يخل بغرضه النهائي*، ودون أن يكون في ذلك قمعٌ للحرية المعنوية. وعليه في الآن نفسه أن يفرغ في بطله وفي قارئه مجمل شحنة الوجع، وإلا فإنه سيظل دوماً محل شك لدينا إن كان الأمر في مقاومته يتعلق حقاً بحركة للروح، أي بشيء *إيجابي* وليس بمجرد شيء *سلبي* وبنقصٍ.

والحالة الأخيرة هي حالة المسرحيات المأساوية الفرنسية القديمة، حيث لا نشاهد إلا نادراً، أو لانشاهد البتة ***طبيعة في حالة معاناة***، ولا نرى غير الشاعر البارد والخَطابيّ أو ممثلين يذرعون الخشبة بخطى واسعة ومتصلبة. النبرة الباردة للإنشاد تخنق كل طبيعة حقيقية، وتلك ***اللياقة*** المؤلَّهة لدى المؤلفين التراجيديين الفرنسيين تحول كليّاً دون تصوير الإنسانية في حقيقتها. إن *اللياقة*، حيثما وجدت، حتى عندما تكون في محلها، تزوِّر التعبير الطبيعي، في حين أن ذلك هو ما يتطلبه ويطلبه الفن بإلحاح مستمر. إنه ليصعب علينا أن نصدق أمام ممثل تراجيدي فرنسي أنه ***يتألم***، ذلك أنه يفصح عن حالته النفسية كأكثر الناس هدوءً، ويظل حرصه الدائم على الانتباه إلى ما سيتركه من انطباع لدى الآخرين يشده ويحول دون أن يترك الحرية للطبيعة التي تسكنه. فملوك وأميرات وأبطال كورناي أو فولتير لا ينسون أبداً مرتبتهم الاجتماعية حتى في غمرة الآلام الأكثر حدّة، ويفضلون ***التجرد من إنسانيتهم*** على التخلي عن ***وقارهم***. إنهم أشبه بأولئك الملوك والأباطرة

الذين تصورهم الكتب القديمة، والذين يأوون إلى الفراش بالتاج فوق رؤوسهم.

كم شاسع هو الفرق بين هؤلاء *واليونانيين* القدامى، وحتى البعض من المحدثين الذين ساروا على هدي من روحهم في الإبداع الفني! اليوناني لا يعرف الخجل من الطبيعة؛ يمنح الحسية حقوقها كاملة، وهو واثق مع ذلك من أنه لن يحني رقبته إلى سلطانها أبدا. إن فهمه العميق والسليم يجعله يميّز العرضي الذي يتخذه الذوق المنحط موضوعاً أساسياً عن الضروري؛ غير أن كل ما ليس إنسانياً هو عرضي في الإنسان. والفنان اليوناني الذي يصور شخصيات من أمثال لاوكون أو نيوبي أو فيلوكتيت لا يولي اعتباراً لأميرةٍ، لملك، ولأي نجل ملك؛ إنه يركز اهتمامه على الإنسان، وعلى الإنسان فقط. لذلك يلقي النحات الحكيم باللباس ولا يقدم لنا غير أشكال عارية، وهو يعرف تمام المعرفة أن الأمر ليس كذلك في الحياة الواقعية. إن الملابس في نظره شيء عرضي لا يحق له أبداً أن يتقدم على الضروري، وقواعد اللياقة أو الحاجة ليست قواعد الفن. على النحات، وذلك ما يريده هو أيضاً، أن يرينا *الإنسان*، غير أن الملابس تحجب هذا الأخير؛ لذلك يلقي بها وهو محق.

وعلى غرار النحات اليوناني الذي يلقي بحِمل الملابس الفائض عن اللزوم والمكبِّل، كي يفسح مجالاً أوسع *للطبيعة الإنسانية*، كذلك يحرر الشاعر التراجيدي أشخاصه من حِمل مشابه هو إكراه الأعراف، ومن كل قوانين اللياقة الباردة التي لا تعدو كونها تصنّعاً في الإنسان وحجباً لطبيعته. إن الطبيعة التي تتألم تخاطب قلوبنا بما هو حقيقي، بصدق، وتنفذ عميقاً إليها في أشعار هوميروس ولدى المؤلفين التراجيديين: كل الانفعالات تعبر عن نفسها بحرية مطلقة وليس لقواعد اللياقة من سلطة

زاجرة على أي من الأحاسيس. والأبطال يُظهرون نفس الحساسية تجاه آلام الإنسانية كأي إنسان آخر، وذلك بالذات هو ما يجعلهم أبطالا: يحسون بالمعاناة بقوة وبعمق دون أن ينسحقوا تحت وطأتها مع ذلك؛ ويعيشون الحياة بنفس الطاقة المتوقدة مثل الآخرين، غير أن ذلك لا يمتلكهم بالدرجة التي تجعلهم لا يقبلون بالتنازل عنها عندما تقتضي ذلك دواعي الشرف أو الواجب الإنساني. يملأ فيلوكتيت خشبة المسرح اليوناني بأنّات أوجاعه، وحتى هرقل لا يقمع آلامه، وإيفيجينيا المنذورة إلى التضحية تعترف بصراحة مؤثرة بأنها لا تغادر نور الشمس دون ألم. ولا نرى اليوناني أبداً يبحث عن مجده في البرودة أمام المعاناة أو في اللامبالاة بالألم، بل في *تحمّلها* وفي الإحساس بها بكلّيته. حتى آلهة اليونان نفسها يكون عليها هي أيضاً أن تقضي حق الطبيعة لمجرّد أن يجعلها الشاعر قريبة من الإنسانية. ومارس الجريح[(١)] يصرخ عاليا من الألم، بحدة تعادل صرخة ألف رجل، وفينوس التي خدشها رمح تصعد *باكية* إلى السماء، وتنبذ كل الحروب.

هذا الإحساس المرهف بالمعاناة، هذه الطبيعة التي تمنح نفسها إلينا هنا دافئة، صادقة، حقيقية وغير مراوغة، والتي تؤثر فينا بعمق وحيوية في الأعمال الفنية اليونانية هي نموذج محاكاة لكل الفنانين، وقانون وضعته عبقرية الفن اليونانية. إن المطلب الأول الذي يُفرض على الإنسان تمليه *الطبيعة* دوماً وإلى الأبد، وذلك ما لا ينبغي التملّص منه أبدا، إذ الإنسان كائن حسّاس قبل أن يكون أي شيء آخر. والمطلب الثاني يفرضه عليه *العقل*، ذلك أن الإنسان كائن عقلي حسّاس، شخص

(١) مرة أخرى نرى شيللر يذكر واحداً من الآلهة الإغريقية باسم نظيره الروماني. الإله المعني هنا وهو آريس! إله الحرب وابن زويس وهيرا.

أخلاقي، وواجب هذا الأخير هو أن لا يخضع إلى سيطرة الطبيعة، بل أن يكون هو الذي يسيطر عليها. وعندما يكون قد أوفى *أولا* بحق **الطبيعة**، وعندما يكون **العقل** *ثانياً* قد فرض مطلبه، عندها فقط يصبح مسموحا **للياقة** أن تطرح المطلب *الثالث* على الإنسان، وأن تفرض عليه أن يكون مراعيا للمجتمع في التعبير عن أحاسيسه كما عن آرائه، وأن يظهر في هيأة كائن متحضّر.

القانون الأول للفن التراجيدي هو تصوير الطبيعة في معاناتها. والقانون الثاني هو تصوير المقاومة المعنوية للألم.

إن الإحساس كمجرد إحساس شيء غير مهم، وسيكون عرضه من أجل العرض فقط شيئاً مجرداً من كل قيمة استطيقية؛ لأنه، ولكي نكرر هذا مرة أخرى، لاشيء مما لا يتعلق إلا بالطبيعة الحسية جدير بأن يعرض. وتبعاً لهذا، فإن الأحاسيس، لا تلك الموهِنة (المرقِّقة) فقط، بل كل الدرجات القصوى للإحساس عموماً، أيّاً كان نوعها، ستكون دون منزلة الفن التراجيدي.

إن الأحاسيس المرقِّقة، مجرّد التأثيرات الناعمة، تنتمي إلى مجال ***اللذيذ*** الذي لا علاقة للفن به. إنها لا تفعل سوى مداعبة الحواس، بالتخدير أو بإحداث الارتخاء ولا تتعلق سوى بالظاهر السطحي، لا بالحالة الباطنية للإنسان. والعديد من رواياتنا ومسرحيات المأساة، وبصفة أخص تلك التي تسمى ***دراما*** (شيء وسط بين الملهاة والمأساة) صور الوقائع العائلية المحبّبة، تدخل كلها ضمن هذه الفئة. تلك الأعمال لا تفعل سوى إفراغ الأكياس الدمعيّة وتفريجِ شهوانيٍّ للشرايين، بينما يخرج العقل منها على الطَّوى، ولا تكسب منها الطاقة النبيلة في الإنسان شيئاً مما يمكن أن يدعمها. وكما يقول كنط في هذا

المعنى، كأن يخرج امرؤ من موعظة بإحساس بأنه مدعَم دون أن يكون قد تم *بناء* شيء فيه. وتبدو الموسيقى الحديثة هي أيضاً متجهة بكليتها إلى الحواس متملّقة بذلك الذوق السائد الذي يحبّذ أن تتم دغدغته بلطف فقط، لا أن يغدو مأخوذا؛ لا مهزوزا بعنف، ولا مدفوعاً إلى السموّ. لذلك يغدو كل ما هو *مرقّق* محبّذاً، وحتى عندما يكون هناك ضجيج داخل قاعة عروض، فإن الجمهور بكليته يغدو فجأة آذاناً صاغية لمجرد أن تُعزف فقرة رقيقة. وعندها يظهر على كل الوجوه تعبير حسيّ يمضي إلى تخوم الحيوانية؛ الأعين السكرى تغدو رطبة، والفم الفاغر كلُّه رغبة، ورعشة شهوانية تخترق الجسد بكليته، والتنفس يغدو سريعاً وضعيفاً، وباختصار كل أعراض النشوة تعبر عن نفسها مجتمعة: دليل واضح على أن الحواس في قمة النشوة، بينما العقل، أو مبدأ الحرية الكامن في الإنسان قد غدا مستسلماً لعنف الانطباعات الحسية. ورأيي أن كل هذه الانفعالات مرفوضة من قبل ذوق رفيع نبيل وفحولي ومقصاة من مجال الفن، لأنها لا تروق إلا *للحسّ*، الذي لا علاقة للفن به.

لكن، من جهة ثانية يرفض الفن أيضاً كل أنواع ودرجات التأثير التي لا تفعل سوى *إرهاق* الحواس دون تعويضٍ تقدمه للروح عن ذلك. هذه الأخيرة تقمع حرية الروح عن طريق *الألم* بقدر ما تفعله الأخرى عن طريق *الشهوانية*، ولا ينتج عنها بالتالي سوى الاشمئزاز، دون أي انفعال يمكن أن يكون جديراً بالفن. فمهمة الفن هي أن يمتّع الروح ويروق للحرية. ومن يكون فريسة للألم هو مجرد حيوان معذّب وليس إنساناً يعيش معاناة؛ ذلك أن الإنسان مطالب عموماً بإظهار مقاومة معنوية للألم، بموجبها هي وحدها يمكن لمبدأ الحرية الذي يسكنه، الذي هو الذكاء، أن يعبر عن نفسه.

لهذا السبب يكون عدد من الفنانين والشعراء على ضلال كبير في

التعامل مع فنهم، عندما يعتقدون أنه بوسعهم أن يحققوا تأثيرهم عن طريق الطاقة *الحسية* للانفعال وحدها وبتصوير للألم على أشد ما يمكن من الحيوية. وينسى هؤلاء أن المعاناة نفسها لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تكون *الغاية النهائية* للعرض وليس المصدر *المباشر* للمتعة التي نجدها في الحالة التراجيدية. إن المثير لا يكون إستطيقياً إلا بقدر ما يكون جليلا. أما التأثيرات التي لا تحيل إلا على مصدر حسي، ولا تتأسس إلا على حركة ملكة الإحساس لا تكون جليلة أبداً، أيا كانت القوة التي يمكن أن تفصح عنها: ذلك أن كل جليل لا يصدر ***إلا*** عن العقل.

إن تصويراً يتناول مجرّد الانفعال (الشهواني منه والأليم على حد السواء) دون تصوير لطاقة المقاومة الميتاحسيّة يدعى *سوقياً*، ونقيضه يدعى نبيلاً. ***سوقيٍ*** و ***نبيل*** مفهومان يدلان حيثما يتم استعمالهما عن علاقة بمشاركة أو بعدم مشاركة الطبيعة الميتاحسية للإنسان في فعل أو في عمل منجز ما. لا شيء يمكنه أن يكون نبيلا غير ما يصدر عن العقل؛ وكل ما يتأتى عن الحسية سوقي. نقول عن شخص ما إنه يتصرف تصرفا ***سوقياً*** عندما يتبع في سلوكه ما تمليه غريزة حسية؛ وإنه يتصرف تصرفا ***لائقا*** عندما لا يتبع غرائزه إلا وفقاً لما تمليه القوانين؛ وإنه يتصرف تصرفا ***نبيلا***، عندما لا يتبع إلا العقل دون مراعاة لغرائزه. ونسمي ملامح وجه سوقيّةً، عندما لا نرى فيها شيئاً يعبر عن الذكاء الإنساني؛ ونسميها *معبّرة*، عندما يحدد ملامحها العقل، و*نبيلة* عندما يكون العقل الخالص هو الذي يحدد ملامحها. ونسمي منجزا معماريا سوقيّاً، عندما لا يبدي لنا غير أغراض فيزيائية؛ ونسميه نبيلا، عندما يكون، وبقطع النظر عن كل اعتبارات الأغراض الفيزيائية، في الآن نفسه مجسداً لفكرة، أو لأفكار.

يمكنني القول إذاً، إن ذوقاً رفيعاً لا يقبل بأي تصوير للانفعال ـ مهما بلغ من القوة ـ لا يعبر إلا عن ألم فيزيائي ومقاومة فيزيائية، دون أن يظهر شيئاً عن الإنسانية السامية وعن حضور طاقة ميتاحسية، وذلك للسبب الذي طرحته آنفا وهو أن المقاومة التي يواجَه بها الأم، وليس الألم وحده، هي التي تستطيع أن تكون مؤثرة وجديرة بأن تُعرض. لذلك تكون الدرجات القصوى من الانفعال شيئاً غير مسموح به للفنان كما للشاعر، لأنها كلها تقمع الطاقة الباطنية للمقاومة، أو أنها تشترط قمعها، لأنه لا يمكن لأي انفعال أن يبلغ ذروته، طالما يظل الذكاء محتفظا بشيء من القدرة على المقاومة.

والآن يُطرح علينا السؤال التالي: ما الذي يدل في انفعال ما عن هذه القوة الميتاحسية المقاوِمة؟ لا شيء غير التحكم في ذلك الانفعال، أو من خلال الصراع ضد الانفعال بصفة عامة. أقول ضد الانفعال، ذلك أن الطاقة الحسية أيضاً تستطيع أن تصارع، لكنه ليس صراعاً ضد الانفعال، بل ضد السبب الذي ينشأ عنه ذلك الانفعال، ـ ليس صراعاً معنوياً، بل صراعاً فيزيائياً مثل ذلك الذي يندى عن دودة أيضاً عندما ندوس عليها بقدمنا، أو عن ثور عند الإصابة بجرح، دون أن ينجم عن ذلك تأثير في النفس. أن يحاول إنسان متألم أن يعبر عن إحساسه، وأن يبعد عنه عدوه، وأن يحمي العضو المصاب منه، كل هذه حركات يشترك فيها مع أي حيوان، وعلاوة على ذلك فهو أمر تتكفل به الغريزة دون أن يكون عليه أن يستدعي إرادته لذلك. وهي بالتالي ليست حركات معبرة عن إنسانيته، ولا هي مما يمكن أن ينبئ عن ذكائه. إن الحسية ستظل دوماً في تأهب للصراع مع عدوها، لكنها لن تدخل في صراع مع نفسها أبدا.

أما الصراع مع الانفعال فهو صراع مع الحسيّة ويشترط بالتالي وجود

شيء يختلف عن الحسية. في الصراع ضد الموضوع الذي يسبب ألما يمكن للإنسان أن يدافع عن نفسه بواسطة عقله وقواه الجسدية؛ أما ضد الألم نفسه فلا يملك من سلاح آخر غير أفكار يستمدها من العقل.

ستظهر هذه الأفكار إذاً عند التصوير، أو أنه هو الذي يوحي بها، حيثما ينبغي أن يكون هناك تأثير. غير أنه من غير الممكن تصوير الأفكار إيجابيا وبطريقة مباشرة لأنه لا يوجد ما يطابقها في المرئي. لكنه سيكون ممكناً تصويرها، سلبيا وبطريقة غير مباشرة، عندما تمنحنا الرؤية شيئاً سنبحث دون جدوى عن شروطه داخل *الطبيعة*. وكل ظاهرة مرئيّة لا يمكننا أن نستمد سببها الأصلي من العالم الحسي هي تجسيد غير مباشر للميتاحسّي.

والآن، كيف يتوصل الفن إلى تجسيد شيء مما فوق الطبيعة دون استخدام وسائل فوقطبيعية؟ وأية ظاهرة يمكن أن تكون هذه التي يتم إنجازها بواسطة قوى طبيعية (وإلا فإنها لن تكون ظاهرة) ولا يمكن مع ذلك استنتاجها عن أسباب فيزيائية دون تناقض؟ تلك هي المهمة المطروحة هنا؛ لكن كيف سيتمكن الفنان من إنجازها؟

لابد أن نتذكر أن الظاهرات التي يمكن أن ندركها لدى شخص في حالة انفعال من نوعين متقابلين. إما أن تكون من تلك التي تنتمي إلى الحيوانية فيه، والتي لا تجري إلا بمقتضى القانون الطبيعي، دون أن يكون للإرادة سلطة عليها أو أن يكون للقوى المستقلة فيه من تأثير عليها. ظاهرات تولدها الغريزة مباشرة وتكون بدورها خاضعة خضوعاً تاماً لقوانينها. من بين هذه الظاهرات مثلاً أعضاء الدورة الدموية والتنفس ومجمل سطح الجلدة. غير أن أعضاء أخرى أيضاً مما تخضع في حركاتها إلى الإرادة، لا تنتظر أمر الإرادة دوماً، وغالباً ما تكون الغريزة

هي التي تحركها بصفة مباشرة، خاصة حيث يكون هناك ألم أو خطر مهدد. فذراعنا مثلاً تخضع في حركتها إلى الإرادة، لكننا عندما نلمس في غفلة منا شيئاً ساخنا، فإن حركة سحب يدنا لن تكون حركة إرادية، بل الغريزة وحدها هي التي تكون محركها. بل أكثر من ذلك، فالكلام شيء يخضع بكل تأكيد إلى سلطة الإرادة، ومع ذلك فإن الغريزة تستطيع أن تتصرف حسب حاجتها في هذه الأداة التي هي صنيعة العقل بالنهاية، دون أن تطلب إذنا من الإرادة، وذلك لمجرد أن يفاجئنا ألم حاد أو إحساس عنيف. لنضعْ فجأة أكثر الرواقيين هدوءا أمام مشهد شيء من أروع ما يمكن أن يشاهد أو من أكثرها فظاعة؛ لنضعه مثلاً أمام شخص تزل قدمه ويكون على شفا الوقوع في هاوية سحيقة، وستفلت منه وفي غفلة منه صيحة عالية، ولن تكون تلك الصيحة مجرد صوت مبهم، بل كلمة كاملة، وهكذا تكون ***الطبيعة*** هي التي تحركت فيه قبل ***الإرادة***. يمدنا هذا المثال بدليل على أن هناك ظاهرات في الإنسان لا يمكن أن نعزوها إلى شخصه كذات عاقلة، بل فقط إلى غريزته كقوة طبيعية.

لكن هناك أيضاً تلك الظاهرات (النوع الثاني) التي تكون واقعة تحت تأثير وسلطة الإرادة، أو بإمكاننا على الأقل أن نعتبرها كذلك؛ حركات يمكن، أو كان من الممكن للإرادة أن تمنعها، وتعود المسؤولية فيها إلى الشخص لا إلى الغريزة. ذلك أن مهمة الغريزة هي أن تحرص بتفان شديد على مصلحة الحسيّة، أما الشخص فمهمته هي أن يقيد الغريزة عن طريق الالتزام بالقوانين. فالغريزة في ذاتها لا تولي اعتباراً لأي قانون، أما الشخص فيحرص على أن لا ينجر عن أفعال الغريزة إخلال بأي من إملاءات القانون. إنه من المؤكد على الأقل أن الغريزة لا تتحكم لوحدها وبصفة لامشروطة في كل الظاهرات لدى الإنسان الخاضع لحالة الانفعال، بل إن إرادته تستطيع أن تتدخل لتفرض حدودا. ولو

كانت الغريزة وحدها هي التي تحدد كل شيء، فإنه لن يظل فيه من شيء يذكّر بالإنسان، وسيكون أمامنا مجردَ كائن طبيعي محض، أي حيوانا؛ فمفهوم حيوان يعني كل كائن طبيعي تحكمه الغرائز. وبالتالي، إذا ما أردنا أن نقدم صورة عن الإنسان فلا بد أن تظهر فيها بعض الظاهرات التي تكون مناقضة للغريزة، أو على الأقل لا تتحدد بها. ومجرد أن تلك الظاهرات لا تتحدد من قِبل الغريزة يكفي لكي يقودنا إلى مصدر أسمى، إذ أننا نفهم من ذلك أن الغريزة كانت ستحددنا على نحو مغاير تماماً لو أن سلطتها لم تلتق بما يكسر شوكتها.

والآن قد أصبح بإمكاننا أن نوضح كيف يمكن أن يتم تجسيد تلك الطاقة الميتاحسية المستقلة في الإنسان، أي ذاتَه المعنوية، داخل الانفعال. يتم ذلك من خلال كون كل العناصر التي لا تخضع إلا إلى الطبيعة، والتي لا سلطة للإرادة عليها، أو لا تستطيع السيطرة عليها ضمن ظروف بعينها على الأقل، تنبئ كلها بوجود الألم؛ لكن تلك العناصر الأخرى التي تفلت من السلطة *الغاشمة* للغريزة، ولا تخضع ضرورةً إلى قانون الطبيعة، لا تبدي أي أثر، أو لا تبدي سوى أثر ضئيل في أحسن الأحوال، لذلك الألم، أي أنها تبدو حرة بدرجة ما. من خلال هذا التضارب بين الملامح المحددة بالطبيعة الحيوانية وفقاً لقانون الضرورة، وتلك التي تحددها استقلالية العقل، نستشف حضور ***مبدأ ميتاحسيّ*** في الإنسان يستطيع أن يضع حدوداً لفعل الطبيعة ويعلن عن نفسه بالتالي من خلال ذلك كشيء متميّز عنها. إن الجزء الحيواني في الإنسان يخضع إلى قانون الطبيعة، ولا بد أن يبدو تبعاً لذلك مقهوراً بعنف الإحساس. وفي هذا الجزء تكشف حدة المعاناة عن نفسها كاملة، وتكون مقياساً لتقدير قوة المقاومة؛ ذلك أننا لا نستطيع أن نحكم على درجة المقاومة أو عن القوة المعنوية في الإنسان إلا قياساً بقوة العنف

الذي يمارَس عليه. فكلما عبّر الانفعال عن نفسه بأكثر حزم وقوة في *المجال الحيواني*، دون أن يكون له مع ذلك شيء من تلك السلطة في *المجال الإنساني*، كلّما عبرت تلك الإنسانية عن نفسها بأكثر وضوح، وكانت الاستقلالية المعنوية للإنسان أكثر ظفراً، والتصوير أكثر شعرية، والانفعال أكثر سموّاً.

هذا المبدأ الاستطيقي تجسده منحوتات القدامى على أفضل وجه، غير أنه يظل من الصعب أن نجعل ذلك الانطباع الذي يتكون عن مشهد حسي حيّ ينضوي تحت سقف مفاهيم وأن نُخبر عنه بكلمات. وتمثل مجموعة لاوكون وأبنائه[١] ما يشبه مقياساً لما كان عليه الفن التشكيلي لدى القدامى من مقدرة في مجال المؤثِّر.

---

(١) Laokoon، لاوكون، ويسمى في الترجمات العربية لاقوون ولاخوون، يذكر في الميثولوجيا الإغريقية الطروادية ككاهن من معبد أبولو. وما يعنيه شيلر هنا هي اللوحة المعروضة في متحف الفاتيكان ضمن ما يعرف بـ«مجموعة لاوكون» وتجسد القتال الذي يخوضه لاوكون وأبناؤه ضد ثعبانين أسطوريين قدما عليهم من البحر لينفذا فيهم عقاب الآلهة لأنه هو الذي حذّر الطرواديين من حيلة الحصان الخشبي وطعن برمحه في الخشب المقدس. يذكر فيرجيل هذه الواقعة ويصف تلك المعركة القاسية في الإنياذة. لكن فيرجيل يجعله كاهن نبتون كما سنرى من خلال هذا المقطع.
«إذ بينما كان لاقاوون كاهن نبتون يذبح ثورا عند هيكل إلهه، قدم ثعبانان يجوزان البحر من تندوس، وقد غطت رأسيهما وعنقيهما لبدات كثيفة من الشعر، وهما يعلوان الأمواج، ويسحبان وراءهما حلقات متعاقدة من المياه. ولما بلغا اليابسة أسرعا قدما. وكانت عيونهما حمراء كالدم ترسل شررا كالنيران. لساناهما يضطربان وشدقاهما يرسلان فحيحاً عالياً هياجاً منهما واحتداماً. امتقعت عندها وجوه الطرواديين رعبا وفروا من أمامهما هاربين، ولكن الثعبانين لم يتجها يمنة ولا يسرة، بل قصدا لاقوون حيث أقام، والتف كل منهما حول أحد ولديه الصغيرين وراحا يمزّقان أعضائهما البائسة. ولما كان الأب يحاول نجدة ولديه مشرعا سيفه كانا يقبضان عليه ويوثقانه إيثاقاً محكماً بالتفافهما حوله وقد طوقا جسده مرتين، كما طوقا عنقه وهما يرفعان=

«لاوكون، يقول لنا فينكلمان في كتابه عن تاريخ الفن (ص ٦٩٩ من طبعة فيينا Wiener Quartausgabe)، تجسيدٌ لطبيعة في أقصى حالات الألم من خلال صورة عن رجل يسعى إلى تجميع قوى معنوية واعية لمواجهته؛ ففي حين يشنّج الألمُ العضلات ويوتر الأعصاب، يعبّر العقل المسلح بطاقةٍ عالية عن حضوره في الجبين النافر والصدر المهتز بالأنفاس المكبوتة وبالضغط بقوة على اندفاع الأحاسيس للسيطرة على الألم وحبسه في الداخل. وذلك الأنين القلق الذي يسحبه إلى الداخل مع أنفاسه ينهك البطن ويجوّف مابين الأضلع، وهو ما يسمح لنا بتوقع ما يعتمل في الأحشاء من حركة. غير أن ألمه الخاص لم يكن يبدو أنه يشغله بقدر ما كان يشغله وجع أبنائه المتطلعين إليه بوجوههم المستديرة باتجاه وجهه طلباً للنجدة؛ فقد كان الإحساس الأبوي يعبر عن نفسه في العينين الممتلئتين بالأسى، وفوقهما يبدو إحساس الشفقة مثل غمامة تلفهما بغشاء كدِر. على الوجه ترتسم ملامح اللوعة، لكن دون صراخ، والعينان تتطلعان إلى عون تنتظرانه من السماء. الفم ينضح ضيقاً، والشفة السفلى مرتخية تحت وطأة الشدّة؛ لكن على الشفة العليا المسحوبة إلى فوق تمتزج شدة الضيق بالألم، وبما يشبه إحساساً بالضغينة بسبب عذاب مهين وغير عادل، تنقلب في حركة متوترة على الأنف فينتفخ بذلك الإحساس الذي يرسم ملامحه على المنخرين المتّسعيْن في حركة نافرة تسحبهما إلى الأعلى. وتحت الجبين يتجسد

=*رأسيهما عالياً من فوقه....*». (من الترجمة العربية عنبرة سلام الخالدي، ـ مع شيء من التحوير على ضوء ما اتفقت عليه النسختان الفرنسية والألمانية ـ من الفصل الأول: الحصان الخشبي)، في حين يرد المقطع في الترجمة الفرنسية في الفصل الثاني (نهب طروادة: الأبيات ٣١٩ إلى ٣٢٣).

على نحو حقيقي ودقيق الصراع العاتي بين الألم والمقاومة الملتحمان في تلك النقطة؛ فبينما يرفع الألم بالحاجبين إلى أعلى الجبين، يضغط النفور الذي يسببه ذلك الألم على لحمة الجزء الأعلى للعين لتغمر الجفن كليا تقريبا. إن الفنان، وهو لا يقدر على تجميل الطبيعة، يسعى هنا إلى جعلها تنكشف أكثر عراءاً، أكثر توتراً تحت مفعول الجهد، وأكثر قوة ؛ فهناك حيث يكون الألم الأقصى يتجلى الجمال الأكبر أيضاً. والجنب الأيسر، حيث يفرغ الثعبان سم عضّته القاتلة، ولأنه الموقع الأقرب إلى القلب، يبدو هو الموقع الذي يعاني أقسى الألم؛ بينما الساقان تبذلان جهداً مضنياً في محاولة للفكاك من قبضة شره؛ ما من جزء من الجسم لم تجتحه الحركة، أو يبدو في منأى من الألم، بل حتى أن الخطوط التي يرسمها الإزميل نفسها تتحول إلى علامات لجلد متصلّد من شدة الأوجاع».

كم يبدو حقيقياً ودقيقاً ذلك الصراع الذي يخوضه العقل مع الألم الجسدي، وكم هو مصيب هذا العرض الذي يجسّد تلك الظاهرات التي تتقابل فيها الحيوانية مع الإنسانية، وإكراهات الطبيعة مع حرية العقل! نعرف أن فيرجيل قدّم وصفا لنفس المشهد في *الإنيادة*، غير أنه لم يكن من مشاغل الشاعر الملحمي أن يركز اهتمامه على الحالة النفسية للاوكون مثلما كانت حاضرة في ذهن النحات بكل تأكيد. كانت هذه القصة في مجملها مجرد عنصر جانبي لدى فيرجيل، والمقصد الذي كان يلاحقه من ورائها يمكن بلوغه على نحو كاف من خلال الاكتفاء بعرض الجانب الفيزيائي للمعاناة، دون أن تكون له حاجة إلى جعلنا نلقي نظرة على ما يجري في عمق روح البطل المعذّب، ذلك أنه لم يكن يسعى إلى إثارة تعاطفنا، بقدر ما كان هاجسه أن يملأنا فزعا. ومن هذا المنطلق فإن مهمة الشاعر هنا كانت سلبية، وذلك في عدم الدفع

إلى مدى أبعد بالطبيعة المعذبة، لا لأن ذلك يجعل كل تعبير عن الإنسانية أو عن المقاومة المعنوية تضمحل فحسب، بل لأنه سينجر عنه النفور والإشمئزاز كنتيجة حتمية لدينا. لقد فضّل بالتالي الاكتفاء بتصوير سبب المعاناة، ورأى أنه من الأهم أن يطنب في وصف فظاعة الثعبانين والعنف الجنوني الذي انقضا به على ضحيتهما، عوضاً عن الاهتمام بأحاسيس الضحية. اكتفى فيرجيل بمرور سريع على هذا الأمر، لأن شاغله كان بكل تأكيد هو أن يرسم صورة عن حكم إلهيّ قاسٍ، وأن يظل حريصاً على الحفاظ على الانطباع المفزع لذلك العقاب. ولو أنه قدم لنا بالمقابل صورة تعرّفنا على الحالة النفسية لشخص لاوكون كما فعل النحّات، فإن بطل القصة لن يكون عندها ذلك الإله المعاقِب، بل الإنسان الذي يحيا المعاناة، ويفقد ذلك المقطع بالتالي الغاية التي يلاحقها من ورائه الشاعر بالنسبة لمجمل القصة.

نعرف هذا المقطع الذي يرويه فيرجيل من خلال التعليق الرائع الذي قدمه عنه ليسينغ. غير أن الغاية التي كان يرمي إليها ليسينغ من وراء هذا العرض هي أن يقدم مثالاً عن الحدود التي تفصل بين التصوير الشعري والتصوير التشكيلي، وليس تطويراً لمفهوم المؤثّر. لكن القصة تبدو لي مؤاتية لهذا الغرض أيضاً، ولتسمحوا لي بأن أعرض هذا المقطع مرة أخرى هنا، ومن وجهة نظر هذا الغرض.

«لكن، ها هناك، من تينيدوس(1)، وعبر المياه الهادئة، ثعبانان هائلان ـ برعب لامتناه أروي هذا الآن ـ ممتدان فوق الهاوية وبحركة منتظمة موحّدة يدفعان بصدرهما باتجاه الشاطئ بين الأمواج العاتية،

---

(1) جزيرة يونانية تقع في الجزء الشمالي الشرقي لبحر إيجه وهي التي تسمى في تركيا الحالية Bozcaada.

رأساهما العنيفان يعلوان فوق الموج، ووراءهما تسحب جثتاهما حلقات متعاقدة من المياه. ضجة عاتية تغمر الدفق المزبد من حولهما؛ وإذا هما بسرعة البرق يبلغان اليابسة، عيونهما متقدة تنفث دما، ناراً، ولساناهما الفظيعان يلعقان شدقيهما اللذان يبعثان فحيحا أشبه بالصفير».

نجد أن الشرط الأول من الشروط الثلاثة المذكورة أعلاه لجلال القوة قد تم الإيفاء به في هذا المقطع: قوة طبيعية جبارة مسلّحة من أجل الفتك تتحدى كل مقاومة. أما أن تصبح تلك القوة ***فظيعة***، وأن يغدو الفظيع في الآن نفسه **جليلا**، فذلك أمر يعود إلى حركتين مختلفتين للنفس، أي إلى تصوّرين ينشآن لدينا بصفة مستقلة *أولا* بأن نقارب بين تلك القوة الطبيعية الغاشمة والقدرة المحدودة على المقاومة للقوة الجسدية الإنسانية؛ *ثانيا*، ونحن نحيل تلك القوة على إرادتنا، ومن ثمة نصبح واعين بالاستقلال المطلق لتلك الإرادة عن كل تأثير طبيعي، تتحول في نظرنا إلى موضوع جلال. غير أننا نحن الذين نتكفل بتصور هاتين العلاقتين، فالشاعر لم يقدم لنا أكثر من قوة جبّارة مسلحة من أجل الفتك وتفعل كل شيء من أجل تجسيدها. وعندما ترتعد *فرائصنا* أمام ذلك المشهد، فإن ذلك يحدث لأننا *نتصور* نفسنا أو كائنا مشابها لنا في صراع مع تلك القوة. وعندما ينشأ لدينا إحساس بالجلال ونحن مخترقين بتلك الرعدة، فإن ذلك يعود إلى كوننا نعي بأننا، حتى ونحن في موقع الضحية لتلك القوة، لا نفقد شيئاً من ذاتنا الحرة ومن استقلالية إرادتنا. وباختصار فإن الصورة تظل حتى هذا الحد جليلة من جهة التأمل الذهني لا غير.

«أمام هذا المشهد لذنا بالفرار وقد تجمد الدم في عروقنا؛ أما هما، ودون تردد، فقد اتجها رأساً إلى موقع لاوكون».

والآن، أصبح القوي في صورة الفظيع، والجليل بالتصور يتحول إلى مجال المؤثر. ونرى ذلك حقاً وهو ينخرط في الصراع ضد ضعف الإنسان؛ لاوكون أم نحن، لا فرق هناك في ما يحدث من تأثير إلا في الدرجة، لاغير. الغريزة التعاطفية توقظ فجأة غريزة حفظ البقاء، الحيوانان الفظيعان ينقضّان علـ...ينا، وكل إمكانية للنجاة غدت مستحيلة.

لم يعد الأمر بيدنا الآن، إن سنقيس تلك القوة بقوتنا الخاصة وأن نحيلها على وجودنا. يحدث هذا الآن في الموضوع، دون تدخل منا. فخوفنا لم يعد له أساس ذاتي قائم في روحنا، مثلما كان عليه الأمر في اللحظة السابقة، بل أساس موضوعي قائم في الموضوع نفسه. ذلك أننا، حتى ونحن ندرك منذ البداية أننا أمام مجرد قصة من نتاج المخيلة، فإننا مع ذلك نميز أيضاً في هذا العمل الخيالي تصوراً منقولاً إلينا من الخارج مطابقاً لتصور آخر ينشأ في داخلنا عادة بصفة مستقلة.

وهكذا فإن الكيان المعنوي يفقد شيئاً من حريته لأنه يتلقى من الخارج ما كان ينتجه من قبل من خلال استقلاليته. وهكذا يتخذ الخطر مظهر حقيقة موضوعية ويصبح الانفعال أمراً جدياً.

إلا أننا، لو لم نكن سوى كائنات حسية لايحدد سلوكها دافع آخر غير غريزة حفظ البقاء، فإننا سنتوقف عند هذا الحد ونظل متجمدين في حالة من مجرّد الألم. لكن فينا شيئاً آخر لا يشترك في شيء مع انفعالات الطبيعة الحسية، ولا يتحدد نشاطه بأي شرط فيزيائي. وبحسب ما يكون قد بلغه تطور هذا المبدأ المستقل (المؤهلات المعنوية) داخل النفس، يكون هناك هذا القدر أو ذاك من المجال الذي يُترك للطبيعة الحسية المتألمة، وهذا القدر أو ذاك من الاستقلالية المتبقية لذلك المبدأ في حالة الانفعال.

لدى الأرواح التي يغلب عليها الجانب المعنوي يتحول الفظيع (في المخيلة) بسرعة وسهولة لينتقل إلى صنف الجليل. وفي الوقت الذي تفقد المخيلة فيه حريتها، ينهض العقل لإثبات حريته؛ **وتكسب الروح مزيداً من الاتساع في الداخل، بقدر ما تعترضها حدود في الخارج.** وعندما نجد أنفسنا خارج كل ملجأ يمكن أن يمنح الكيان الحسي حماية فيزيائية، نسارع إلى القلعة المنيعة لحريتنا المعنوية ونكسب من خلال ذلك أماناً مطلقاً ونحن نفقد في مجال الظاهرات سلاحاً عارضاً وغير موثوق. لكن ولهذا السبب بالذات، أي لأنه كان علينا أن نجتاز هذه المحنة الجسدية قبل أن نبحث عن عون في طبيعتنا المعنوية، فنحن لا نستطيع أن ندفع ثمنا لهذا الإحساس بالحرية إلا من خلال الألم. إن الروح العامية تتوقف عند حدود هذا الألم ولا تشعر أبداً بشيء آخر في المؤثر غير الفظاعة؛ أما الروح المستقلة فتجعل لها من ذلك الألم بالذات معبراً باتجاه الإحساس بالقوة الرائعة لقوتها، وتعرف كيف تخلق من كل فظيع شيئاً جليلاً.

«... ودون تردد، اتجها رأساً إلى موقع لاوكون، والتف كل منهما حول واحد من ولديه وشرعاً ينهشان ويمزقان أعضائهما الضعيفة البائسة».

إن ذلك يحدث تأثيراً كبيراً أن نرى الإنسان المعنوي (الأب) يُنتهَك قبل الإنسان الفيزيائي. كل الأحاسيس تكون أكثر إستطيقية وهي تأتي من خلال وسيط، وما من إحساس تعاطفي يكون أقوى من ذلك الذي نشعر به تجاه التعاطف.

«ولما هرع لنجدة ولديه ملوحاً بسلاحه، انقضا عليه وطوقاه هو أيضاً...».

الآن حلت اللحظة التي سيغدو بإمكان البطل فيها أن يكسب تعاطفنا كإنسان أخلاقي؛ ولم يفوّت الشاعر هذه الفرصة. لقد غدونا من خلال وصفه على معرفة بصورة قوة وحنق الطرف العدواني الفظيع، وبمدى عبثية كل مقاومة. ولو أن لاوكون لم يكن سوى شخص عادي، لكان أدرك أين تكمن إمكانية النجاة بالنسبة إليه، ولاذ بالفرار ناجيا بجلده مثلما فعل بقية الطرواديين. إلا أن الرجل يحمل قلبا بين أضلعه وإذا الخطر الذي كان محدقاً بطفليه يصده عن الفرار ويجعله يلقي بنفسه إلى الهلاك. وهذه الحركة وحدها كافية بأن تجعله جديراً بكل تعاطفنا. ولقد كان لانقضاض الثعبانين عليه على أية حال، وفي أي ظرف من الظروف أن يؤثر فينا ويهزّنا؛ أما أن يحدث ذلك في ***تلك*** اللحظة وقد أصبح جديراً باحترامنا كأب، وأن يكون هلاكه نتيجة لالتزامه بواجبه الأبوي ولفزعه العطوف على ولديه، فإن ذلك هو ما يؤجج تعاطفنا على نحو غير عادي. إنه الآن هو الذي يلقي بنفسه طواعية إلى الهلاك، وإذا موته يغدو فعل إرادة.

في كل تعبير مفخّم ينبغي أن يغدو الحس إذاً متجها باهتمامه إلى الألم، بينما يتجه اهتمام العقل إلى الحرية. وإذا ما كان تصوير ما خاليا من أي تعبير عن الطبيعة المعذبة فسيكون حتماً خلواً من كل قوة *استطيقية*، ويظل قلبنا بالتالي بارداً تجاهه. وإذا ما كان خاليا من أي تعبير عن تهيّؤ إيطيقي فإنه لن يكون بإمكانه، أيّاً كانت القوة الحسية المجسدة فيه، أن يكون ***مؤثّرا***، وسيستثير حتماً أحاسيسنا على نحو منفّر. في الحرية التامة للنفس البشرية ينبغي أن تظهر صورة الإنسان المعذّب دوماً، وفي معاناة الإنسانية في كليتها ينبغي أن تظهر دوماً صورة الروح المستقلّة، أو القادرة على الاستقلال.

لكن، يمكن لاستقلالية الروح أن تكشف عن نفسها بطريقتين

مختلفتين: - إما *سلبيا*، عندما لا يتلقى الإنسان الإيطيقي قوانين سلوكه من الإنسان الفيزيائي، وأن لا تكون *للوضع* الفيزيائي علاقة مسبِّب بالنسبة *للحالة النفسيّة*؛ - أو *إيجابيا*، عندما *يملي* الإنسان الإيطيقي قوانينه على الفيزيائي، ويكون للحالة النفسية دور المسبِّب بالنسبة للوضع الفيزيائي. عن الحالة الأولى ينشأ جلال *الموقف*، وعن الثانية جلال *الفعل*.

كل طبع مستقل عن القدَر جلالُ موقفٍ. «إن روحا شجاعة تخوض صراعاً مع الشدة لَتمثّل مشهداً جذّاباً حتى بالنسبة للآلهة نفسها، يقول سينيكا». ومثل هذا المشهد هو ما يقدمه لنا مجلس الشيوخ الروماني على إثر كارثة معركة كاناي[١] بل إن لوسيفر[٢] - للشاعر ميلتون - يثير فينا هو أيضاً إحساساً بالإعجاب بسبب ما أظهره من قوة معنوية خارقة وهو يلج عتبة الجحيم، موطن إقامته الجديد: «أحيّيكِ أيتها المُرعِبات، وأنتَ أيها العالم السفليّ، ويا هوّة الجحيم السحيقة. لتستقبلي ضيفك،

(١) معركة كاناي واحدة من المعارك الرئيسية في الحرب البونيقية الثانية، جرت يوم ٢ أغسطس عام ٢١٦ ق م بالقرب من بلدة كاناي في جنوب شرق إيطاليا، حيث استطاع الجيش القرطاجني تحت قيادة حنبعل تحقيق نصر حاسم بهزيمته الجيش الروماني تحت قيادة لوسيوس أميليوس باولوس وجايوس تيرينتيوس فارو. يعتبر التكتيك الذي استخدمه حنبعل في المعركة واحداً من أشهر التكتيكات العسكرية حتى أنها أصبحت تدرّس في الأكاديميات العسكرية.

(٢) يقدم جون ميلتون في ملحمته الشعرية «الفردوس المفقود» لوسيفر الذي يسميه «إبليس» (Satan) كملاك شريف وذي كبرياء يجد نفسه ملقى في الجحيم على إثر غضب الإله عنه. وهناك سيتولى رئاسة العالم السفلي ويعتبر تلك الرئاسة أمرا جليلا: «أفضل للمرء أن يكون سيدا في الجحيم على أن يكون خادما في الجنة» *"Better to reign in Hell than serve in Heav'n".* ثم يتسلل بعدها إلى الجنة في هيأة الحية ليمارس غوايته على آدم وحواء ويدفع بهما إلى الأكل من ثمار شجرة المعرفة.

إنه قادم إليك بروح لا يقدر على تغييرها لا المكان ولا الزمان. داخل روحه هذه يقطنُ، وبإمكان هذه الروح أن تجعل له جنّة حتى داخل الجحيم. فهنا قد غدونا أخيراً أحراراً... إلخ».

إلى هذه الطبقة من المؤثّر ينتمي جواب *ميديا* أيضاً في العمل التراجيدي لأوريبيدس[1]

(١) ربما المقصود هنا هو هذا المونولوج الذي لحق حوار ميديا مع الملك كريون (ملك كورنث) الذي قرر نفيها بعد أن تخلى عنها جاسون وتزوج من ابنته كلاوكا: «*المآسي تنهال عليّ من كل الجهات. من ترى سينكر هذا؟ غير أن الأشياء لن تمر هكذا. هناك صراعات سيكون على الزوجين الجديدين أن يواجهانها، ومحنٌ فظيعة أمام الأب وزوجه. أوَتعتقد أنني سأفكر لحظة واحدة في امتداحه دون أن يكون لي مأرب، وحيلة تحاك حبكتها. لم يكن ليحظى مني بكلمة واحدة، وما كنت لألمسه بيدي هذه؛ لكن ها أن الحماقة تعميه، في حين كان بإمكانه أن يحبط مشاريعي بأن يطردني فورا من البلاد، وإذا هو يمنحني يوما إضافيا للبقاء. اليوم سأجعل جثثا من أعدائي الثلاثة: الأب والإبن والزوجة. إمكانيات عديدة تمنح نفسها لي كي أذيقهم الموت. لا أدري أصدقائي أيّا منها سأفضله على الأخرى. أضرم النيران في مخدع الزوجية؟ أتسلل خلسة إلى القصر حتى أبلغ مضجعهما وأغرس خنجرا حادا في كبديهما. لكنّ شيئاً يوقفني هنا: ماذا لو أنهم فاجؤوني وأنا أتسلل إلى البيت وفي نيتي خطة للانتقام؟ سيكون مآلي الموت، وسيغدو موتي موضوعا لهزء أعدائي. أليس من الأفضل لي أن أتخذ الطريق المباشرة التي تتلاءم أكثر مع براعتي الطبيعية: أن أتخذ السم أداة. حسنا! وها هم الآن أموات، لكن أية مدينة ستقبل بي بعدها؟ من سيقبل بأن يمنحني أرضا ألوذ بها ويضمن لي في بيته مكانا يؤمن لي البقاء والدفاع عن نفسي؟ لا أحد. لأبْق هنا إذاً مدة إضافية من الزمن، وإذا ما بدا لي في الأثناء موقع محصّن في مكان ما، سأمر عندها بالحيلة والصمت إلى تنفيذ جريمتي. لكن إذا ما ظل القدر يلاحقني ويمنع عني استعمال الحيلة، عندها سأمتشق السيف وبكل جرأة سأمضي إلى الفعل العنيف بنفسي، ولو كان في ذلك هلاكي. كلا، وحق سيّدة روحي التي اخترتها لنفسي من بين الآلهة جميعها، أبدا، لن تكون فرحة لأحد في تمزيق قلبي. مرارةً وشؤماً سأجعل لهما هذه الزيجة، مرارة سيكون عليهما ذلك العقد ونفيي بعيدا عن هذه البلاد. هيّا=*

جلال الموقف يمكن أن **يدرك**، لأنه يقوم على حضور المعيّة؛ بينما جلال الفعل لا يمكن إلا أن **يفكّر به**، لأنه يقوم على التعاقب، ويكون الفهم إذاً ضرورياً من أجل استنتاج المعاناة الناجمة عن قرار حرّ. لذلك لا يكون للفنان البلاستيكي من حظ إلا في الأول، لأنه لا يستطيع أن يصور إلا حضور المعيّة؛ بينما يستطيع الشاعر أن يحقق الإثنين معا. وحتى إذا ما أراد الفنان البلاستيكي أن يصور فعلا جليلا، فسيكون عليه أن يحوله إلى موقف جليل.

بالنسبة لجلال الفعل لا ينبغي فقط أن لايكون للمعاناة تأثير على الهيأة المعنوية للشخص، بل بالعكس من ذلك، لا بد أن تكون المعاناة من نتاج طبعه المعنوي. ويكون هذا ممكناً على نحوين مختلفين: ـ إما بطريقة غير مباشرة، وفقاً لقانون الحرية، عندما **يختار** الألم نزولا عند مقتضيات واجب ما. في هذه الحالة سيحدد الواجب سلوكه **كدافع**، وتكون معاناته ***فعل إرادة*** -.أو بطريقة غير مباشرة ووفقاً لقانون الضرورة، عندما يكفّر معنوياً عن إهماله لواجب ما. وفي هذه الحالة يحدد الواجب سلوكه كقوة، وتكون معاناته مجرد ***نتيجة***. يمنحنا ريغولوس[١] مثالاً نموذجياً عن الحالة الأولى، وذلك عندما أقدم، بدافع

=إذاً! لا تدخري شيئاً من فنونك يا ميديا، من أجل حبك الخطة وتدبير حيلك. لتمضي حتى منتهى الفظاعة؛ إنها ساعة اختبار شجاعتك. ألا ترين ما تقاسينه؟ كلا، لن تكوني، أنت ابنة أب نبيل من سلالة الشمس، مسخرة هذه الزيجة لابنة سيزيف بجاسون. لك علمك وفنك، وعلاوة على ذلك فالطبيعة قد جعلتنا، نحن معشر النساء، غير قادرات على الخير، لكننا في صناعة كل شر أكبر العاملات مهارة.»
(الفصل ١ من الطبعة الفرنسية /.Euripides, Medée. Trad. Henri de Berguin مع مراجعة نسخة الترجمة الألمانية C.A.E. Luschnig Euripides; Medea ـ المترجم ـ).

(١) Marcus Atilius regulus رجل سياسة وقائد عسكري روماني.

من الحرص على الوفاء بوعده، على تسليم نفسه للقرطاجنيين كأسير إشباعاً لرغبتهم الانتقامية؛ وكان بإمكانه أن يكون مثالاً عن الحالة الثانية لو أنه خالف وعده وظل تأنيب الضمير يعذّبه بسبب وعيه بالإخلال بذلك الواجب. وفي كلا الحالتين يكون للمعاناة أساس أخلاقي، مع فارق وهو أنه يظهر لنا في الحالة الأولى عن طابعه الأخلاقي، بينما لا يبدي في الحالة الثانية سوى تهيؤه الأخلاقي. في الحالة الأولى يظهر ريغولوس كإنسان أخلاقي عظيم، وفي الثانية ليس أكثر من موضوع استطيقي كبير.

هذا الفارق الأخير مهم جداً بالنسبة للفن التراجيدي، وهو لذلك جدير بمعالجة أكثر تفصيلاً.

هناك فرق كبير ـ اختلاف تام ـ بين أن نتجه باهتمامنا، عند الحكم، نحو الملكة الأخلاقية عموماً وإلى إمكانية حرية مطلقة للإرادة، أو أن يكون اهتمامنا متجها نحو استعمال تلك الملكة ونحو واقعية تلك الحرية المطلقة لللإرادة.

أقول إنه فرق كبير، وهذا الفرق لا يكمن فقط في المواضيع التي يتم الحكم فيها، بل في الطرق المختلفة للحكم. فالموضوع نفسه بإمكانه أن يعجبنا من جهة الحكم الأخلاقي، لكنه لا يعجبنا من جهة الحكم الإستطيقي. وحتى عندما يكسب رضانا أمام المحكمتين، فإنه يحقق ذلك بطريقة مختلفة أمام كل واحدة منهما. وبالتالي فإن كونه صالحاً إستطيقياً لا يجعله بالضروة مقبولاً أخلاقياً، وأن يكون مقبولاً أخلاقياً لا يجعله صالحاً إستطيقياً.

أستحضر في هذا الصدد مثال تضحية ليونيداس بنفسه[1] في حرب

(١) انظر الهامش رقم ٣، ص٦٠

الثرموبيلاي: من وجهة نظر الحكم الأخلاقي يمثل ذلك الفعل في نظري تجسيداً لتكريس القانون الأخلاقي، بالرغم من معارضة الغرائز؛ ومن وجهة نظر الحكم الإستيطيقي يمثل في نظري تجسيداً للملكة الأخلاقية في استقلالها الكامل عن كل ضغوط الغرائز. هذا الفعل يرضي حسّي الأخلاقي (العقل)، ويفتن حسّي الإستطيقي (الخيال).

وفيما يتعلق بهذا الاختلاف الذي تعرفه أحاسيسي أمام الموضوع نفسه أستطيع أن أقدم التفسير التالي.

وكما أن كياننا يتقاسمه مبدآن أو طبيعتان، وتنقسم أحاسيسنا وفقاً لذلك إلى نوعين مختلفين تمام الاختلاف. فمن حيث كوننا كيانات عقلية نشعر بالإعجاب أو بالاستنكار؛ ومن حيث كوننا كيانات حسيّة نشعر بالمتعة أو بالاشمئزاز. وكلا الإحساسين الإيجابيين، وهما الإعجاب والمتعة يقومان على شيء يتم إرضاؤه: هذا يقوم على إرضاء متطلّب، ذلك أن العقل يفرض فقط ولا يحتاج؛ وذاك على إرضاء رغبة، ذلك أن الحواسّ ذات حاجات فقط، ولا تستطيع أن تفرض. والعلاقة بين متطلبات العقل وحاجات الحواسّ هي علاقة الضرورة بالحاجة، وبالتالي فهما ينضويان كلاهما تحت مفهوم الضرورة، مع هذا الفارق وهو أن ضرورة العقل لامشروطة، بينما تخضع ضرورة الحواس إلى شروط محددة. لكن الرضا في كلتا الحالتين عرضي. كل إحساس باللذة، مثله مثل كل إحساس بالرضا، يقوم إذاً على توافق العرضي مع الضروري. فإن كان الضروري واجبا يكون الإحساس رضًى، وإن كان حاجة، يكون لذّةً؛ ويكونا كلاهما على درجة أعلى من القوة، بقدر ما يكون إرضاؤهما أكثر عرضيّة.

في أصل كل حكم أخلاقي هناك مطالبة من العقل بأن نتصرف على

نحو أخلاقي، وهناك ضرورة لامشروطة تقضي بأن نريد ماهو حقّ. وبما أن الإرادة حرة، فإنه سيكون عرضيا (من الناحية الفيزيائية) أن نتصرف فعلا على هذا النحو. أما إذا ما فعلنا ذلك حقاً، فإن هذا التوافق الذي يحصل بين عرضية استعمالنا للحرية وإملاء العقل سيحظى بالقبول أو بالإعجاب، وذلك بقدر سيكون أعلى بقدر ما تعمل مقاومة الميول إلى جعل استخدامنا هذا للحرية أكثر عرضية وأكثر التباساً.

أما في الحكم الإستطيقي فإن الموضوع يحيل على *حاجة الخيال* التي لا تستطيع أن ***تأمر***، بل ***تطلب*** أن يكون العرضي موافقاً لمصلحتها. غير أن مصلحة الخيال هي: أن يظل ***غير خاضع لقانون*** في ممارسة نشاطه. وهذا النزوع إلى التجرد من كل القيود لن يجد له سنداً ملائماً في الالتزام الأخلاقي للإرادة الذي يجعل موضوعه (موضوع الخيال) محدداً على نحو بالغ الصرامة؛ وبما أن الالتزام الأخلاقي للإرادة هو موضوع الحكم الأخلاقي، فإننا ندرك بسهولة أن الخيال لن يجد ما يرضيه في هذا النوع من الحكم. لكن الالتزام الأخلاقي للإرادة لا يمكن تصوره خارج شرط الاستقلال المطلق لهذه الأخيرة عن إكراهات الميول الطبيعية؛ إن **الإمكان** الأخلاقي يفترض إذاً وجود الحريّة ويجد نفسه بالتالي هنا موافقاً تمام الموافقة لمصلحة الخيال. لكن، وبما أن الخيال لا يستطيع أن يُملي من خلال حاجته، كما يملي العقل مُلزِمه على إرادة الأفراد، فإن ملكة الحرية، في ما يتعلق بالخيال، شيء عرضي إذاً، وسيكون من شأنها بالتالي، بما هي توافق للعرضي مع الضروري، أن تكون حتماً مصدر لذة. فإذا ما حكمنا ***أخلاقيا*** على فعل ليونيداس، فإننا سننظر إليه من وجهة نظر تجلب ضروريته فيها انتباهنا أكثر من عرضيته. وإن نحن حكمنا عليه، على عكس ذلك، (حكما) ***إستطيقيا***، فسننظر إليه من وجهة نظر تكون ضروريته هي أقل ما يجلب انتباهنا. إذ أنه من

واجب كل إرادة أن تتصرف على ذلك النحو، لمجرد كونها إرادة حرة؛ أما أن لا تكون هناك غير حرية إرادة تسمح بأن يتصرف المرء على هذا النحو، فذلك *فضل* من الطبيعة، نظراً لوجود هذه الملَكة التي تكون الحرية فيها حاجة. فإذا ما حكم الحس الأخلاقي إذاً ـ العقل ـ على عمل فاضل، فإن أقصى ما يمكن أن ينجم عن ذلك هو الرضا، لأن العقل لن يمكنه أن يجد *أكثر* مما يطلبه، بل ونادراً ما يجد *مقدار* ما يطلبه. أما إذا ما حكم الحس الإستطيقي، أي الخيال، على نفس العمل، فستنجم عن ذلك لذة إيجابية، لأن الخيال لا يستطيع البتة أن يفرض توافقاً مع حاجياته، وسيفاجأ بالتالي بما حصل من إرضاء فعلي لتلك الحاجة، كما لو أن ذلك حصل بموجب صدفة سعيدة. أن يكون ليونيداس قد ***اتخذ فعلا*** ذلك القرار، فذلك يرضينا؛ أما كونه ***استطاع*** أن يتخذه، فذلك ما يطربنا ويخلب لبنا.

سيكون الاختلاف بين الطريقتين في الحكم أكثر وضوحا عندما نطرح أمامهما فعلاً يختلف حوله الحكم الأخلاقي مع الحكم الإستطيقي. لنأخذ مثلاً إقدام بيريغرينوس بروتيوس على حرق نفسه في الأولمب. لا أستطيع من وجهة نظر الحكم الأخلاقي أن أعبّر عن قبولي بذلك الفعل، لمجرد أنني أستشف وجود دوافع غير نقيّة تحرك ذلك الفعل قد تم بسببها دحر ***واجب*** حفظ النفس إلى موقع خلفي. أما إذا ما حكمت عليه إستطيقياً فإن ذلك الفعل يعجبني، وما يجعله يعجبني هو أنه يعرب عن طاقة إرادية استطاعت أن تقهر أكثر الغرائز قوة، وهي ***غريزة البقاء***. أما أن يكون ذلك بدافع من حالة نفسية أخلاقية خالصة، أم لمجرد نزوع حسيّ حاد، هو ما قمع غريزة البقاء لدى بيريغرينوس المتهيّج، فذلك ما لا أوليه أية أهمية في الحكم الإستطيقي الذي أدع الفرد فيه جانباً، ولا أولي اهتماماً بعلاقة ***إرادته الخاصة*** بقانون الإرادة

ولا أضع في اعتباري غير ملَكة الإرادة الإنسانية عامة كملَكة للنوع عامة في علاقة بقوة الطبيعة في مجملها. في الاعتبار الأخلاقي يُطرح حفظ النفس، كما رأينا، *كواجب*، لذلك نشعر بالاستياء الإخلال به؛ بينما يبدو *مصلحة* في الاعتبار الإستطيقي، لذلك يعجبنا إهماله. ففي طريقة الحكم الأخيرة تأتي العملية معاكسة تماماً لتلك التي قمنا بها في الطريقة الأولى. في الأولى نضع الفرد المحدود حسيّا والإرادة الخاضعة إلى مؤثرات نفسية مرَضية في مواجهة مع القانون المطلق للإرادة والواجب اللامتناهي للعقل؛ أما في الثانية فنضع *الملكة* الإرادية المطلقة *والسلطة* اللامتناهية للعقل في تعارض مع إكراهات الطبيعة وحدود الطاقة الحسيّة. لذلك فإن الحكم الإستطيقي يفسح لنا مجالاً للحرية، ويرفعنا ويملأنا حماسا، ذلك أننا وبسبب ملكة الإرادة المطلقة وحدها، وبموجب تهيُّؤنا الأخلاقي فحسب، نجد أنفسنا للحظة من الزمن في موقع قوة ملحوظ إزاء الحسية، ولأن مجرد إمكانية تحررنا من إكراهات الطبيعة تجعلنا نشعر بالاعتزاز بحاجتنا إلى الحرية. ولذلك أيضاً يحُدّنا الحكم الأخلاقي ويحبطنا، لأننا نجد أنفسنا في موقع ضعف إلى هذا الحد أو ذاك في كل فعل إرادة خصوصي معارض للقانون المطلق للإرادة، ويجد ميلنا إلى حرية الخيال نفسه مقهوراً بتحديد مجال الإرادة في إمكانية واحدة للقرار، وهي تلك التي يفرضها الواجب بشكل قطعيّ. في الحالة الأولى نرتقي من الواقعي إلى الممكن، ومن الفرد إلى النوع؛ وفي الثانية ننزل من الممكن إلى الواقعي، ونحبس النوع داخل حدود الفرد؛ فلا غرابة إذاً أن نشعر بأنفسنا نمتد ونتّسع في الحكم الإستطيقي، بينما نشعر بأنفسنا في ضيق ومقيّدين في الحكم الأخلاقي[1].

---

(١) أريد أن أذكّر بهذه المناسبة بأن هذا التأول يوضح لنا تنوع الانطباعات الاستطيقية=

نستنتج من كل هذا أن الحكم الإستطيقي والحكم الأخلاقي أبعد عن أن يكونا سنداً أحدهما للآخر، بل هما يقفان كل منهما عائقاً أمام الآخر، لأنهما يتجاذبان النفس في اتجاهين معاكسين. فالالتزام بالقانون الذي يفرضه العقل كحَكم أخلاقي لا يتفق والتجرد من القيود الذي يطالب به الخيال كحَكم إستطيقي. لذلك يصبح موضوع ما غير ملائم لأي استخدام إستطيقي بقدر ما يكون مهيّأ لاستعمال أخلاقيّ؛ وحتى إذا ما كان الشاعر هو الذي اختار لنفسه ذلك الموضوع، سيكون من

=التي يثيرها عادة التصور الكنطي للواجب لدى محاكميه. تجد طائفة غير قليلة من هؤلاء أن هذا التصور مهين للإنسان؛ بينما يجد آخرون أنه منشط للقلب على نحو هائل. والطرفان محقان في حكميهما، وهذا التناقض بين الانطباعين لا يعود في الحقيقة إلا إلى اختلاف في الزاوية التي ينظر كل منهما إلى المسألة. صحيح أن مجرد أداء فرض ما ليس فيه ما يمكن أن يعتبر عظيما، وطالما يظل أفضل ما يمكننا القيام به هو القيام بواجب، والقيام به على نحو غير كامل علاوة على ذلك، فإن الفضيلة الأسمى لن يكون لها ما يمكن أن يكون موضوعا للإعجاب. أما أننا نؤدي واجبا بكل أمانة وثبات، بالرغم من كل الحدود الطبيعية المفروضة علينا، ونظل متمسكين بالعمل وفقاً لقوانين العقل، بالرغم من معيقات المادة، فذلك بالمقابل أمر مثير للنخوة وجدير بالإعجاب حقاً. فعلى محك العالم الروحاني لا تمنح فضيلتنا حقاً ما يمكن أن يكون فضلا، وأيا كان الثمن الذي يكلفنا ذلك فإننا نظل مجرد خدم *عديمي النفع*؛ أما بالنظر إلى العالم الحسي فإنها تكون على العكس من ذلك موضوعا أكثر جلالا. وبالتالي فطالما نظل نحكم أخلاقيا على أعمال ونحيلها على القانون الأخلاقي، فلن يكون لنا من داع لكي نكون فخورين بأخلاقيتنا؛ أما إذا ما وجهنا نظرنا إلى إمكانية تلك الأفعال ونحيل الطاقات المعنوية التي تكوّن اساسا لها على عالم الظاهرات، أي حالما نحكم عليها إستطيقيا، سيكون مسموحا لنا عندها بحد من الاعتداد بأنفسنا، بل سيكون ذلك ضرورياً لأننا نكشف في أنفسنا عن مبدأ على قدر هائل من العظمة واللا تناهي. (المؤلف).

الأفضل أن يعالجه على نحو لا يجعل عقلنا هو الذي يُحال فيه على *قانون الإرادة*، بل خيالنا هو الذي يحال فيه على *ملكة الإرادة*.

وحتى في تعبيره عن الفضيلة الأكثر سموّا، لا يستطيع الشاعر أن يستعمل لأغراضه إلا ما يكون منها معبّراً عن *الطاقة*. ولا يعير اهتماماً البتة إلى الاتجاه الذي تسير نحوه تلك الطاقة؛ فالشاعر، حتى وهو يعرض علينا النموذج الأخلاقي الأكثر كمالاً، لا غرض له البتة، ولا ينبغي *أن* يكون *له من غرض آخر* غير المتعة التي يمنحنا إياها مشهد ذلك النموذج. غير أنه ما من شيء يمكنه أن يمتِعنا غير ما يُصلح ذاتنا، وما من شيء يمكنه أن يمتع عقلنا غير ما ينمّي طاقاتنا العقلية. لكن كيف يمكن لالتزام غيرنا بواجب احترام القانون أن يُصلح ***ذاتنا*** وأن ينمّي طاقاتنا العقلية؟ أن يكون ذلك الشخص قد قام بواجبه **فعلا** أمر يقوم على استعمال عرضي ***خاص به*** لحريته، ولا يستطيع بالتالي، ولهذا السبب بالذات، أن يعني شيئاً *بالنسبة لنا*. ونحن لا نشاركه سوى تلك *الملكة* التي تجعل التزاماً قانونياً مماثلاً أمراً ممكناً لدينا أيضاً، ولمجرّد أن نلمس ملكتنا الخاصة أيضاً في ملكته تلك، نشعر أن تطوراً قد طرأ على طاقتنا العقلية. إن الصورة التي تقدِّم لنا عن ***إمكانية*** إرادة حرة مطلقة وحدها إذاً هي التي تجعل حسّنا الإستطيقي يعجب بالممارسة الفعلية لتلك الإرادة.

وسنقتنع أكثر بهذه المسألة عندما نتذكر أن القوة الشعرية في الانطباع الذي تحدثه فينا وقائع وشخصيات أخلاقية لا تكاد ترتبط في شيء ب***الواقع التاريخي*** لتلك الوقائع والشخصيات. والمتعة التي نجدها في الطبائع المثالية لا تفقد شيئاً من حرارتها البتة لعلمنا بأنها متخيَّلات شعرية، ذلك أن الحقيقة *الشعرية* ـ وليس الحقيقة التاريخية ـ هي التي يتأسس عليها مجمل التأثير الإستطيقي. والحقيقة الشعرية لا تقوم على

كون هذا الشيء أو ذاك قد حدث فعلا، بل على أنه يمكن أن يحدث، أي على الإمكانية الضمنية للشيء. وبالتالي فإن الطاقة الإستطيقية لا بد أن تكون قائمة أولاً في الصورة المجسدة للإمكانية.

وحتى في الوقائع الحقيقية التي تتعلق بشخصيات تاريخية فإن ما هو شعري لا يكمن في وجودها، بل في الملكة التي يتم الكشف عنها من خلال ذلك الوجود. وواقع أنّ تلك الشخصيات قد وجدت فعلا، وأن تلك الوقائع قد حصلت بإمكانه بكل تأكيد أن يضاعف بمقدار كبير من متعتنا، لكن كعنصر إضافي خارجي ضرره أكثر بكثير من نفعه بالنسبة للانطباع الشعري. وقد اعتقدنا طويلاً بأننا نسدي خدمة جليلة لشعر وطننا بحضّ الشعراء على معالجة مواضيع ذات صلة بالوطن. وقد قُدّمت لذلك تعلة بأن الشعر اليوناني قد اكتسب قدرته الكبيرة على السيطرة على القلوب من خلال تصويره لمشاهد محليّة وتخليده لأعمال وبطولات محلية. لا أحد ينكر أن أشعار القدامى قد اكتسبت من خلال معالجة تلك الوقائع قوة تأثيرية لا يمكن للشعر الحديث أن يدعيها لنفسه، ـ لكن هل أن تلك التأثيرات مما ينتمي لخصائص الفن والشعراء؟ يا لبؤس العبقرية الفنية الإغريقية إذاً، إن كانت لا تتميز عن العبقرية الحديثة بغير هذا الامتياز العرضي، ويا لبؤس الذوق الفني الإغريقي إن كان عليه أن لا يُكتسب إلا من خلال تلك العلاقات التاريخية التي تضمنتها أعمال شعرائه! إن ذوقاً بدائياً وحده هو الذي يحتاج إلى مهماز المصلحة الخصوصية كي يتم جذبه إلى الجمال، والعاجز وحده هو الذي يستقي من المادة قوة يكون يائساً من أن يضعها في الصورة. لا ينبغي على الشعر أبداً أن يتخذ طريقاً له عبر الأصقاع الباردة للذاكرة، ولا أن يتخذ له من التبحّر شارِحا متأوّلاً، ولا من المنفعة ناطقاً باسمه. لابد أن يبلغ القلوب لأنه من القلب ينبع، وأن لا

يتجه إلى المواطن كي يبلغ الإنسان، بل أن يتجه إلى الإنسان كي يبلغ المواطن.

إنه لمن حسن حظنا أن العبقري الحقيقي لا يولي البتة اهتماماً بالتعليمات التي يجهد البعض أنفسهم في إملائها عليه من أجل المصلحة العامة؛ وإلا لكان *لسولتزر*[1] وأتباعه أن يفلحوا في جعل الشعر الألماني يتخذ وجها ملتبسا. لا شك أن التربية الأخلاقية للإنسان وشحذ المشاعر الوطنية في قلب المواطن مهمة مشرفة بالنسبة للشاعر، وربات الإلهام يدركن أكثر من غيرهن العلاقة التي تستطيع أن تكون لفنون الجليل والجميل بهذه المسائل. غير أن ما يسهم بصفة غير مباشرة في جعل الشعر رائعاً، سيكون، بصفة مباشرة، غير ملائم له بالمرة. إن الفن الشعري لا ينجز مهمة خصوصية لدى الإنسان، وليس هناك من أداة أكثر فجاجة من أن يختار الشاعر غرضاً له في مهمة خصوصية أو أمر جزئي. فمجال عمله هو الطبيعة الإنسانية في كليتها، وبقدر ما يكون له من تأثير على الطبع عموماً يكون له فعل على المفاعيل الجزئية لذلك الطبع. ويمكننا القول أن الشعر بإمكانه أن يكون بالنسبة للإنسان بمكانة الحب بالنسبة للبطل المقاتل؛ فلا هو يستطيع أن ينصحه، ولا أن يقاتل إلى جانبه، ولا أن ينجز عملاً عوضاً عنه؛ غير أنه يستطيع أن يربّيه تربية تجعل منه بطلاً، وأن يدفع به إلى الفعل ويزوده بالقوة من أجل أن يكون ما يريد أن يكونه.

إن القوة الإستطيقية التي يأخذنا بها الجليل في الحالة النفسية كما في

---

(١) يوهان غيورغ سولتزر (Johann Georg Sulzer 1720 - 1779) عالم لاهوتي وفيلسوف من مفكري حركة التنوير السويسرية من مؤلفاته ***Allgemeine Theorie der Schönen Künste*** (النظرية العامة للفنون).

الفعل لا يقوم إذاً على المصلحة العقلية التي تقتضي أن عملا صالحا لابد *أن ينجَز*، بل بمصلحة الخيال التي تقضي بأن ذلك *ممكن*، أي بأنه ليس هناك من انطباع، مهما كانت قوته، بإمكانه أن يقهر حريّة الروح. وهذه الإمكانية تكمن في كل تعبير قوي عن الحرية وعن قوة الإرادة، وحيث يجد الشاعر هذا التعبير يكون أمام موضوع ملائم تماماً لعمله. ومن أجل مصلحته سيكون من غير المهم لدى أية فئة من الطبائع، السيئة أم الصالحة، يختار أبطاله، ذلك أن كمية القوة الضرورية للخير بإمكانها أيضاً أن تكون غالباً هي المطلوبة من أجل تناسق الشرّ. أما عما إذا ما كنا نركز اهتمامنا أكثر عند الحكم الإستطيقي على القوة أكثر من اتجاه القوة، وعلى الحرية أكثر من القانونية؟ فذلك ما يتضح لنا من خلال كوننا نفضل أن نرى تعبيراً عن القوة والحرية على حساب اتجاه القوة والقانونية، على أن نرى تعبيراً عن اتجاه القوة وعن القانونية على حساب القوة والحرية. وحالما تظهر حالات يتزاوج فيها القانون الأخلاقي مع غرائز تهدد بأن تجرف الإرادة بقوة اندفاعها، يكتسب الطبع من الأهمية الإستطيقية بقدر ما يبديه من مقاومة لتلك الغرائز. كما أن شخصاً رذيلاً يشرع في كسب اهتمامنا منذ اللحظة التي يقدم فيها على المخاطرة بحياته وسعادته من أجل فرض إرادته الشريرة، وبالمقابل يفقد رجل فاضل أهميته في أعيننا عندما نرى أن سعادته هي التي تفرض عليه أن يتصرف على نحو مستقيم. ورغبة الانتقام مثلاً تعتبر دون منازع إحساساً غير نبيل، بل إحساساً وضيعاً؛ لكن ذلك لا يمنعها من أن تكون شيئاً إستطيقياً حالما تفرض ممارستُها تضحية مؤلمة على صاحبها. كانت ميديا، وهي تقدم على قتل طفليها، توجه سهامها إلى قلب جاسون (زوجها)، إلا أن الطعنات القاتلة كانت تصيب قلبها هي أيضاً،

وانتقامها يصبح فعلاً جليلاً إستطيقياً حالما نلمس قلب الأم المعذب أثناء ذلك الفعل.

يحمل الحكم الإستطيقي هنا من الحقيقة أكثر مما نعتقد غالباً. ومن الواضح أن أعمالاً رذيلة تبدي قوة إرادة عارمة تنبئ عن قدر أكبر من التهيؤ للحرية الأخلاقية الحقيقية مما تبديه أفعال فاضلة تتكئ على سند من الميول الشخصية، لأن الشرير المنسجم مع فعله يحتاج إلى انتصار واحد على النفس وإلى عملية قلب واحدة للقيم كي يوجّه نحو الخير مجمل انسجام وبراعة قوة إرادته التي كان يبددها في الشر سابقاً. وإلا ما الذي يجعلنا ننفر باشمئزاز من الطبع نصف الخيّر ونجدنا غالباً نتابع الطبع مكتمل الشر بإعجاب تخترقه الرعدة؟ إن ذلك يعود دون أدنى شك إلى كوننا نجد أنفسنا لدى الأول نتخلى، من بين ما نتخلى عنه، عن إمكانية الإرادة مطلقة الحرية أيضاً، بينما نلاحظ في كل حركة وتعبير لدى الثاني أنه بإمكانه من خلال فعل واحد من أفعال إرادته أن ينهض إلى مستوى الكرامة الإنسانية في كليتها وكمالها.

في الحكم الإستطيقي لا يكون اهتمامنا موجها إذاً إلى الأخلاقية لذاتها، بل فقط إلى الحرية، ولا يمكن للأولى أن تعجب خيالنا إلا عندما تتراءى لنا الثانية من خلالها. إنه إذاً لخلطٌ وتعتيم للحدود أن نطالب بغاية أخلاقية في المسائل الإستطيقية، وأن نريد، من أجل توسيع رقعة سلطة العقل، أن نطرد الخيال من ميدانه الشرعي. وسيكون علينا عندها إما أن نخضعه كليا، وبذلك يمضي كل تأثير إستطيقي إلى حتفه، أو أن يكون عليه أن يتقاسم سيادته مع العقل، ولن يكون للأخلاق من مكسب ذي بال في ذلك بكل تأكيد. وبملاحقة غرضين مختلفين نكون على أية حال أمام خطر أن لا نفي بأي منهما؛ فسنعيق حرية الخيال من خلال قانونية أخلاقية صارمة، وندمر الضرورة العقلية من خلال اعتباطية الخيال.

VI

عن البهاء والوقار

البهاء

تنسب الأسطورة اليونانية لربة الجمال حزاماً له القدرة على منح من يلبسه ***بهاءاً*** ويضمن له نيل الحب. وهذه الربة هي نفسها التي كانت مرفوقة بربّات الرحمة أو *ربات البهاء* (*die Grazie*).

كان اليونانيون يميّزون إذاً البهاء والحسن عن الجمال، إذ كانوا يعبّرون عنهما من خلال ميزات يمكن فصلها عن ربّة الجمال. بما أنهم كانوا يعبّرون عنهما من خلال كل بهاء جميل لأن حزام الفتنة ملك لربة سيندوس[1]؛ لكن ليس كل جمال بهاءً، إذ، وحتى من دون ذلك الحزام تظل فينوس هي فينوس.

من خلال هذه الاستعارة تكون ربّة الجمال *وحدها* هي التي تحمل حزام الفتنة وتهبه لمن تشاء. وكان على جونو[2] ملكة السماء البديعة أن تستعير ذلك الحزام من فينوس قبل أن توقع جوبتير في سحرها فوق جبل إيدا. فالسمو إذاً، وحتى عندما يكون موشّى بحد بعينه من الجمال (وهو ما لا ننكره عن زوجة جوبتير)، لا يمكنه أن يضمن لنفسه

---

(١) نسبة لمدينة سيندوس بتيسالونيكي في آسيا الصغرى. ربة سيندوس هي في الحقيقة أفروديت ربة الجمال والحب عند الإغريق، والتي ستصبح فينوس عند الرومان. لكننا نرى شيللر يصر على التسميات الرومانية مرة أخرى وهو يتحدث عن آلهة إغريقية!

(٢) هيرا في الحقيقة، أما جونو فهي نظيرتها لدى الرومان.

الإعجاب من دون البهاء؛ ذلك أن سموّ ملكة الآلهة، لم تكن تطمع في غزو قلب جوبتير بمفاتنها الخاصة، بل بحزام فينوس.

غير أن ملكة الجمال بوسعها أيضاً أن تتخلى عن حزامها وأن *تنقل* طاقته إلى من هم أقل جمالاً. فالبهاء ليس ميزة حصرية للجمال إذاً، بل يمكنه أيضاً، وإن يظل منطلقه دوماً من الجمال وحده، أن ينتقل إلى الأقل جمالاً، بل وإلى غير الجميل.

أولئك اليونانيون أنفسهم ينصحون من يفتقر إلى البهاء والرونق مع حيازته على كل ما عداها من الخصال العقلية أن يصرف اهتمامه إلى كسب ود ربات الدلال (حوريّات فينوس). كانوا يتمثلون تلك الربات إذاً كمرافقات للجنس اللطيف، لكن ذلك لا يمنعهن من أن يمنحْن الرجل عطفهن أيضاً وأن لا يكون لهذا الأخير غنى عنهنّ إذا ما أراد أن يستميل القلوب.

لكن أي شيء هو البهاء إذا ما كان اقترانه بالجمال أمراً محبّذاً، لكن دون أن يختصر عليه وحده؟ وإذا ما كان منبعه الجمال، لكنه يمنح مفعول هذا الأخير أيضاً إلى ما ليس بجميل؟ وإذا ما كان بمستطاع الجمال أن يكون حاصلا من دونه، لكنه لا يتم له أن يستميل القلوب إلا من خلاله؟

كانت رهافة الأحاسيس لدى اليوناني قادرة على تمييز ما لم يكن العقل قادراً بعد على توضيحه، وفي طموحه إلى التعبير عن ذلك استعار لنفسه من الخيال صوراً، ذلك أن العقل لم يكن قادراً على مده بمفاهيم. من هنا تكون هذه الأسطورة جديرة باهتمام الفيلسوف الذي سيكون عليه على أية حال أن يكتفي بالبحث عن المفاهيم المناسبة لتلك الرؤى التي وضع الحس الطبيعي فيها مكتشفاته، أو بعبارة أخرى بأن يقدم تفسيراً لكتابة الأحاسيس عن طريق الصور.

إذا ما رفعنا عن تصور اليونانيين لحافه الترميزي فسيبدو لنا أن المعنى الذي ينطوي عليه ليس سوى التالي:

البهاء جمال متحرك؛ أي أنه ينشأ داخل موضوعه بصفة عرضيّة، وينتهي أيضاً بنفس الطريقة. وبهذا يختلف عن الجمال *الثابت*، الذي يكون مقترنا بموضوعه اقتران ضرورة. بإمكان فينوس أن تخلع عنها حزامها وتعيره مؤقتا لجونو؛ إلا أنها لن تستطيع أن تتخلى عن جمالها إلا بتخليها عن نفسها. من دون حزامها تكف فينوس عن كونها فاتنة، ومن دون جمالها تكف عن كونها فينوس.

غير أن لهذا الحزام، بصفته رمزاً للجمال المتحرّك، هذه الميزة الخصوصية التي تتمثل في أنه يضفي على الشخص الذي يتزيّن به صفة البهاء الموضوعية، ويختلف بذلك عما سواه من وسائل الزينة التي لا تدخل تغييراً على الشخص نفسه، بل على الانطباع الذي يثيره ذلك الشخص في التصور الذاتي الذي يتكون عنه لدى الآخرين. ذلك هو المعنى الواضح للأسطورة اليونانية التي تقول لنا إن البهاء يتحول إلى خصلة في الشخص، وأن حاملة الحزام جذّابة فعلاً، لا أنها *تبدو* كذلك فقط.

صحيح أن حزاماً لا يعدو كونه حلْية خارجية عرضية لا يبدو الصورة المناسبة للدلالة على الخصلة *الشخصية* للبهاء، لكن خصلة شخصية يتم تصوّرها في الوقت نفسه كشيء قابل للانفصال عن موضوعه لا يمكن تجسيدها بطريقة أخرى سوى من خلال حلية عرضيّة يمكن للشخص أن يتخلى عنها دون أن يصيبه أي نقص.

إن حزام الفتنة لا يفعل فعله إذن بطريقة *طبيعية*، لأنه في مثل هذه الحالة لن يكون بإمكانه أن يُحدث أي تغير على الشخص، بل بطريقة سحرية، أي أن قدرته تتجاوز كل الشروط الطبيعية. من خلال هذه المقولة (التي ليست شيئاً آخر في الحقيقة غير مسلَّمة) سيكون بالإمكان

تجاوز التناقض الذي تجد مَلَكَة التمثل نفسها واقعة فيه حتماً كلما شرعت في البحث داخل المجال الطبيعي عن تعبير عما يقع خارج الطبيعة، في مجال الحرية.

وإذا ما كان حزام الفتنة يجسد خصلة موضوعية بإمكانها الانفصال عن موضوعها، دون أن يطرأ أي تغير على طبيعته، فإنه لن يكون سوى تعبير عن جمال الحركة؛ ذلك أن الحركة هي التغيّر الوحيد الذي يمكن أن يطرأ على موضوع ما دون أن يُفقده هويته.

إن جمال الحركة مفهوم يمكنه أن يرضي المتطلَّبيْن اللذين تنطوي عليهما الأسطورة المذكورة أعلاه. فهو *أولا* موضوعي، يتعلق بالموضوع نفسه وليس فقط بطريقة تلقينا له. وهو *ثانيا* شيء عرضي فيه، بحيث يمكن للموضوع أن يظل قائم الوجود حتى عندما نسحب عنه هذه الخصلة في تمثّلنا.

وحزام الفتنة لا يفقد طاقته السحرية لدى الأقل جمالاً، وحتى غير الجميل؛ بما يعني أن الأقل جمالاً وغير الجميل أيضاً بإمكانهما أن *يتحركا برشاقة*.

تقول لنا الأسطورة إن البهاء شيء عرضي في الموضوع، لذلك لا يمكن إلا لحركات عرضية أن تكون حائزة على هذه الخصلة. ولدى موضوع مثالي للجمال لابد أن تكون كل الحركات *الضرورية* جميلة، لأنها، بما هي ضرورية، تكوّن عنصراً غير منفصل من طبيعته؛ وبالتالي فإن جمال *هذه* الحركات *معطى* ملاصق لكيان فينوس؛ وفي المقابل يكون جمال الحركات العرضية *مُلحقاً* يضاف إلى ذلك الكيان. هناك بهاء للصوت، لكن ما من بهاء للتنفّس.

لكن، هل كل جمال للحركات العرضية بهاء؟

ربما لا يكون من الضروري أصلا أن نذكر بأن الأسطورة اليونانية تجعل البهاء والدلال خاصيتين منحصرتيْن على المجال الإنساني؛ بل إنها تذهب أبعد من ذلك بأن تحصر جمال الصورة في حدود الجنس البشري، الذي تمثّلَ اليوناني داخله آلهته أيضاً، كما هو معروف. لكن، إذا ما كان البهاء خصلة خاصة بالتكوينة الإنسانية، فلن يكون لأية حركة من حركات الإنسان التي لها علاقة بما هو محض طبيعة أن تدعي ذلك لنفسها. فإذا ما كان بوسع جدائل رأس جميلة أن تتحرك حركات تنم عن بهاء، فلن يظل هناك من مانع من أن تكون لأغصان الأشجار وأمواج تيار مائي وسنابل حقل قمح وأعضاء حيوان حركات تنم عن بهاء هي أيضاً. غير أن ربّة سيندوس لا تمثل سوى الجنس البشري، وحيثما يكون الإنسان مجرد شيء من الطبيعة وكائن حواسّ لا غير، تكفّ عن كونها ذات دلالة بالنسبة إليه.

إن البهاء لا يتصل إذاً إلا بالحركات الإرادية دون غيرها، ومن بين هذه الأخيرة تلك التي تمثل تعبيراً عن ***أحاسيس معنوية فقط***. أما الحركات التي لا تنشأ إلا عن الحواس، بما في ذلك الأكثر إرادية منها، فهي تنتمي كلها، أيا كان مستوى الإرادة التي تحركها، إلى الطبيعة وإلى الطبيعة وحدها التي لا تستطيع البتة أن ترتقي إلى مستوى البهاء. واذا ما كان بإمكان الرغبة أن تعبر عن نفسها برشاقة وللغريزة أن تتجسد ببهاء، فلن يظل للرشاقة والبهاء عندها من قدرة ولا من جدارة على أن تكون الوسيلة التي تعبر الإنسانية عن نفسها من خلالها.

ومع ذلك تظل الإنسانية وحدها هي الحامل الذي يعبر اليوناني من خلاله عن الجمال والكمال. لا يحق للحسية أن تعرض نفسها عليه دون روح، ويظل من المستحيل على إحساسه *الإنساني* أن يفصل بين الحيوانية البدائية والذكاء. وكما يشكّل اليوناني مباشرة لكل فكرة جسداً

ويسعى إلى تجسيد أكثر الأشياء روحانية، تراه يطالب أيضاً كل فعل للغريزة لدى الإنسان بما يعبر عن غاية أخلاقية له. فالطبيعة بالنسبة لليوناني ليست أبداً محض طبيعة: لذلك يحق له أن لا يستحي من تقديسها؛ والعقل لديه ليس أبداً محض عقل: لذلك لا ينتابه خوف من الانضباط لمقاييسه. وفي أشعاره تمضي الطبيعة والأخلاق، والمادة والروح، والأرض والسماء جنبا إلى جنب في انسياب بديع. لقد أقحم الحرية التي موطنها الأولمب داخل الحقيقة، داخل المعاملات الحسية، وكمقابل لذلك سيُغفر له أنه سمح للحسية بولوج الأولمب.

هذا الحس المرهف لدى اليوناني، الذي لا يقبل بالحسي إلا مرفوقاً على الدوام بالروحاني، لا يعرف أي حركة إرادية لدى الإنسان تكون متأتية عن الحسية وحدها، ودون أن تكون في الآن نفسه تعبيراً عن عقل ذي حسّ أخلاقي. من هنا يكون البهاء لديه ليس شيئاً آخر غير ذلك التعبير الجميل عن الروح في الحركات الإرادية. وبالتالي حيثما يكون هناك بهاء، تكون الروح هي المبدأ المحرك، وداخلها يكمن أساس جمال الحركة. وهكذا يجد ذلك التصور الأسطوري تفسيراً له في الفكرة التالية: «البهاء جمال غير معطى من قِبل الطبيعة، بل هو من فعل الموضوع نفسه».

لقد التزمت إلى حد الآن بحدود الأسطورة اليونانية في تطوير مفهوم البهاء، ودون أن أمارس شيئاً من التعسف عليها، كما أتمنى ذلك. والآن أستسمحكم أن أحاول أن نرى ما الذي يمكن أن يتضح لنا من طريق التحليل الفلسفي في هذه المسألة، وإذا ما كان يصح القول هنا أيضاً، كما في حالات عديدة أخرى، بأن العقل المتفلسف لا يحق له أن يباهي بالكثير من الاكتشافات التي لم يسبق للحس أن *استشعرها* على نحو غامض وللشعر أن *كشف عنها*.

من دون حزامها وحورياتها تمثل فينوس بالنسبة لنا الجمال المثالي كما يمكن للجمال أن ينشأ عن يد *الطبيعة المحض* ويكون حصيلة إبداع قوى بلاستيكية *دون تدخل من عقل حساس*. وعن صواب ابتدعت الأسطورة لتجسيد هذا الجمال صورة إلهية خاصة بها، إذ أنه بإمكان حتى الإحساس الطبيعي أن يميزه بدقة عن ذلك الذي يكون منشؤه محدداً بتأثير عقل حساس.

سأسمح لنفسي بعد إذنكم أن أطلق على هذا الجمال المتشكل وفقاً لقانون الضرورة، خلافا لذلك الذي يخضع لشروط الحرية، اسم جمال البناء (*الجمال المعماري*). بهذا الاسم أريد أن أشير إلى ذلك النوع من الجمال الإنساني الذي لا يكون *منجزا* من قِبل القوى الطبيعية فحسب (كما هو الحال بالنسبة لكل الظاهرات)، بل ولا يكون *له من محدد سوى تلك القوى الطبيعية*.

تناسق سعيد للأعضاء، انسياب في تقاطيع الجسم، سحنة لطيفة، جلدة رقيقة ناعمة، قوام رشيق، صوت عذب...إلخ، صفات لايمكن أن تتأتى إلا عن الطبيعة والحظ السعيد: *الطبيعة* هي التي منحتها الأساس الأولي وسهرت بنفسها على تطويرها وتنميتها؛ والحظ السعيد هو الذي عمل على حماية ذلك البناء الذي كانت تنجزه الطبيعة من كل المؤثرات القوى العدوانية.

لقد طلعت فينوس هذه من زبد المياه البحرية وهي ***في تمام كمالها***: كاملة لأنها عمل قد أنجزته الضرورة على أتم وجه وبأدق الإتقان، وهو بما هو كذلك غير قابل لأي تغيير أو إضافة. وبما أنها ليست شيئاً آخر غير تجسيد جميل للغايات التي تلاحقها الطبيعة من وراء الإنسان، وأن كل ميزة من ميزاتها بالتالي محددة كليا بالمبدأ الذي يكوّن أساساً

لوجودها، فإنه يغدو بإمكاننا أن نحكم عليها، من حيث تهيؤها البدئي بأنها شيء معطى كليا، ـ بالرغم من أن هذا الإنجاز لا يمكنه أن يتطور إلا وفقاً لشروط زمنية.

لا بد أن نفرق بين الجمال المعماري للشكل البشري وكماله التقني. هذا الأخير يجب أن يعني لنا ***نظام الغايات*** نفسها كما تتفاعل فيما بينها من أجل غاية نهائية أرقى، بينما يكون علينا أن نفهم من الأول مجرد ***الكيفية التي تُعرض*** بها هذه الغايات كما تكشف عن نفسها في الظهور لملَكة الإدراك. وبالتالي فنحن عندما نتكلم عن الجمال لا نضع في الاعتبار لا القيمة المادية لتلك الغايات، ولا للتلاؤم الفني الشكلي لعلاقاتها ببعضها. إن ملكة الإدراك تحصر اهتمامها كليا على طريقة الظهور وحدها دون أن تولي أدنى اعتبار للتشكّل المنطقي لموضوعه.

وبالرغم من أن الجمال المعماري للبناء الجسدي البشري يتحدد بالمبدأ الذي يتأسس عليه ذلك البناء، وبالغايات التي تلاحقها الطبيعة من خلاله، فإن الحكم الاستطيقي *يفصله* مع ذلك عن تلك الغايات ولا يأخذ بعين الاعتبار في تمثله للجمال سوى ما ينتمي مباشرة وبصفة خصوصية إلى الظاهرة.

لا يمكننا وفقاً لهذا أن نقول إن وقار الإنسانية يزيد في جمال البناء الجسدي للإنسان. يمكن للعنصر الأول أن يدخل في الحسبان في حكمنا على الثاني، لكن بذلك يكف هذا الأخير عن كونه حكماً استطيقياً صرفاً. صحيح أن تقنية الشكل الإنساني تمثل تعبيراً عن المقصد الذي هيّئ له، ولذلك يحق له بما هو كذلك، بل ويجب، أن يكون محلَّ تقديرنا. لكن هذه التقنية لا تطرح نفسها على *الحس*، بل على *الفهم*؛ وبذلك لا يمكنها إلا أن تكون مدركة *بالتفكير*، لا أن تكون

ظاهرة. بينما لا يمكن للجمال المعماري البتة أن يكون تعبيراً عن المقصد الذي هُيّءَ له الإنسان، ذلك أنه يتجه إلى ملكة أخرى غير تلك التي يعود إليها الحكم بشأن ذلك المقصد.

وإذا ما جعلنا الجمال مقترنا بالإنسان دون سواه من مخلوقات الطبيعة، فإن هذا الأمر لا يكون صائبا إلا لكون ذلك الامتياز يؤكد نفسه في مجرد *مثوله الظاهري* أمامنا، دون أن يكون علينا أن نتذكر إنسانيته. وبما أن تذكّر إنسانيته لا يمكن أن يتم إلا بواسطة *مفهوم*، فسيكون عندها على الفهم، لا على الحواس، أن يحكم بشأن الجمال، وهذا تناقض في ذاته. وبالتالي فإنه لا يمكن للإنسان أن يُدخل في الاعتبار وقار المقصد الأخلاقي الذي هيّء له، ولا أن يظل متمسكاً بامتيازه ككائن ذكي، إذا ما أراد أن أن يتوّج بجائزة الجمال؛ فهنا لا يعدو كونه شيئاً داخل الفضاء، ولا شيء غير ظاهرة من بين الظاهرات. والمنافسة التي يخوضها في عالم الأفكار لا تحظى بأي اعتبار في عالم الحسيات، وإذا ما ادّعى لنفسه تبوأ المرتبة الأولى في هذا العالم فإنه لن يكون مدينا بذلك إلا لما فيه من *طبيعة*.

غير أن طبيعته هذه بالذات هي التي حُددت، كما نعلم، من خلال فكرة إنسانيته، وكذلك حُدّد جماله المعماري أيضاً بصفة غير مباشرة. وإذا ما تميز عن سواه من بقية الكائنات الحسيّة من خلال جمال أرقى، فإنه مدين في ذلك دون شك إلى المقصد الإنساني الذي هيّء له، ذلك المقصد الذي يحمل في داخله السبب الذي يجعله يتميز عن كل ما عداه من الكائنات الحسية. لكن البناء الإنساني لا يكون جميلاً لكونه يعبّر عن ذلك المقصد السامي، وإلا لكان على هذا البناء الجميل أن يكف عن كونه كذلك لمجرد أن يعبّر عن مقصد دنيء؛ وسيكون بوسع بنيات أخرى مناقضة أن تكون جميلة هي أيضاً لمجرد أن يكون بإمكاننا أن

نفترض أنها تعبّر عن ذلك المقصد السامي. لكن لنفترض أنه يمكننا أمام هيأة بشرية جميلة أن ننسى كليا ما الذي تعبر عنه، وأن نستطيع، دون أن نغير شيئاً من ملامح مظهرها، أن نضفي عليها الغريزة المتوحشة لِنِمْرٍ، فإن حكم العين سيظل مع ذلك كما هو دون أي تغيير، وسيكون على الحس إذاً أن يعلن النمر أجمل مخلوقات الصانع.

فمُهيّأ الإنسان ككائن عاقل لا دخل له في جمال بنيته إلا بالقدر الذي *يتوافق* فيه تجسد ذلك المهيّأ، أي تعبيره عن نفسه في الظاهرة، مع الشروط التي ينشأ الجميل وفقاً لها داخل العالم الحسي. فالجمال نفسه لابد أن يظل دائماً نتاجاً حراً للطبيعة، والفكرة العقلية التي حددت تقنية الطبيعة الإنسانية لا تستطيع أن *تمنحها* جمالاً البتة، إنما تسمح فقط بأن يكون ذلك ممكنا، ليس أكثر.

لمعترض أن يعترض عليّ بأن كل ما يتجسد في الظاهرة هو من إنجاز القوى الطبيعية حتماً، وأن هذا لا يمكنه أن يكون خاصية تتعلق بالجمال دون غيره. صحيح أن كل البنيات التقنية من إنتاج الطبيعة، إلا أنها ليست تقنيَّة بطبيعتها، أو على الأقل لا يتم الحكم عليها كذلك. وهي لا تكون تقنيّة ألا من خلال الفهم، وكمالها التقني موجود مسبقاً في الفهم، قبل أن ينتقل إلى العالم الحسي ويصبح ظاهرات. أما الجمال فخاصيته على العكس من ذلك في كونه لا يظهر في العالم الحسي فحسب، بل ينشأ من داخله أيضاً، وأن الطبيعة لاتعبر عنه فقط، بل توجده أيضاً. إنه في كلّيته ليس شيئاً آخر غير خاصية من خاصيات الطبيعة، وحتى الفنان الذي يجعل منه غاية لا يبلغه إلا إذا ما أولى عنايته إلى الظاهر الذي تم تشكيله من قِبل الطبيعة.

ولكي نستطيع الحكم على تقنية بناء الشكل الإنساني يكون علينا أن

نلجأ إلى تصور الغاية التي ينبغي أن يكون ذلك البناء موافقاً لها؛ لكن لا يكون هذا ضرورياً بالمرة كي نستطيع الحكم على جماله. فالحس وحده هو الحكَم الكفء في ذلك، ولا يمكن لهذا الأمر أن يتحقق إن لم يكن العالم الحسي (الذي هو موضوعه الوحيد) منطوياً على كل شروط الجمال، ويكون بالتالي مؤهلا تماماً لإنتاجه. صحيح أن جمال الإنسان يقوم *بصفة غير مباشرة* على قاعدة مفهوم إنسانيته؛ إلا أن الحس يتوقف، كما نعلم، على المباشر، ويكون الجمال بالنسبة له كما لو أنه نتاج طبيعي مستقل كل الاستقلال.

بالنظر إلى ما تقدم من طرحنا إلى حد الآن سيبدو كما لو أن الجمال لا يهم العقل بتاتا، بما أنه ينبع من العالم الحسي وحده، ولا يتجه إلا إلى ملكة المعرفة الحسية. إذ، وبعد أن عزلنا عن مفهوم الجمال كل ما هو غريب عنه، مما جعلنا لا ندع مجالاً لتدخل ***التصور العقلي للكمال*** في حكمنا عليه، يبدو أنه لم يعد في الجمال إذاً ما يمكن أن ينطوي على متعة عقلية. ومع ذلك، فإنه من الثابت أن الجمال ***يعجب العقل*** بقدر ثبوت ما قررناه من أنه لا يتأسس على أي من صفات الموضوع التي لا يمكن اكتشافها إلا عن طريق العقل.

ولكي نتجاوز هذا التناقض الظاهر، علينا أن نتذكر أن للظاهرات طريقتين تصبح من خلالهما مواضيع للعقل، وتستطيع أن تعبر عن أفكار. وليس من الضروري أن يستمد العقل هذه الأفكار من الظاهرات، بل يمكنه أيضاً أن *يقحمها* فيها. وفي كلا الحالتين تغدو الظاهرة ملائمة لمفهوم عقلي، مع فارق وحيد وهو أن العقل في الحالة الأولى يجد المفهوم موضوعياً في داخلها، وأنه لا يفعل سوى تسلمه من الموضوع، لأنه لابد أن يتم وضع المفهوم كي يتسنى تفسير الموضوع، بل وغالبا من أجل تفسير إمكانية الموضوع؛ بينما هو في الحالة الثانية *يجعل* مما

يوجد داخل الظاهرة بصفة مستقلة عن المفهوم تعبيراً عن ذلك المفهوم، وهكذا يعالج ماهو حسي صرف بطريقة ميتاحسيّة. هناك، تكون العلاقة بين الفكرة والموضوع ضرورية موضوعيا، بينما تكون هنا ضرورية ذاتيا في أحسن الأحوال. ولا أحتاج أن أوضح بأنني أعني بالأولى الكمال وبالثانية الجمال.

وبما أن الحالة الثانية تطرح علينا أن وجود عقل يجعل صلة بين تصوره لذلك الموضوع وواحدة من أفكاره أمراً عرضياً تماماً، ثم، ولأنه ينبغي اعتبار التشكل الموضوعي لذلك الشيء مستقلا تمام الاستقلال عن تلك الفكرة، فإنه سيكون من الأصح أن نحصر الجمال، *موضوعيا*، داخل حدود الشروط الطبيعية وأن نقر به نتاجا للعالم الحسي. لكن، ولأن العقل -من الناحية الثانية ـ يتناول نتاج العالم الحسي الصرف هذا تناولا إعلائيا (ترنسندنتالي) ويضع ختمه عليه فيما هو يضفي عليه دلالة أرقى، فإنه يحق لنا أيضاً أن نقحم الجمال، *ذاتيا*، داخل دائرة المعقولات. من هنا يمكننا اعتبار الجمال مواطناً لعالميْن: ينتمي إلى الأول *بالولادة* وإلى الثاني عن طريق *التبني*؛ يتلقى وجوده من الطبيعة الحسية ويحصل على حق المواطنة من العالم العقلي. من هنا يغدو بوسعنا أن نفهم كيف أن الذوق، كملكة للحكم على الجميل، يتخذ له موقعاً وسطاً بين العقل والحسية ويوحد داخل تناغم سعيد هاتين الطبيعتين اللتين عادة ما تتبادلان الاحتقار، وكيف يكسب احترام العقل لما هو *مادي*، وميل الحواس إلى ما هو *عقلي*، ـ وكيف يجعل الحدسيات ترتقي إلى منزلة الأفكار، ويجعل من العالم الحسي في مستوى ما مملكة للحرية.

وبقدر ما يكون اتفاقيا-من وجهة نظر الموضوع نفسه ـ وجود عقل يجعل صلة بين تصوره لذلك الموضوع وواحدة من أفكاره، فإنه يكون

ضرورياً أيضاً -بالنسبة للعقل الذي يتصوّر ـ أن يجعل صلة بين تصوّره ذلك وتلك الفكرة. ينبغي أن تكون هناك بين تلك الفكرة وما يقابلها من صفة مميزة تجدها في الموضوع، علاقة من النوع الذي يجعل العقل مرغما على ذلك الفعل وفقاً لقوانينه الثابتة. لابد أن يكون هناك داخل العقل نفسه إذاً سبب يجعله لا يربط صلة لفكرة محددة من أفكاره إلا مع **نوع بعينه** من ظاهرات الأشياء، ولِماذا لا يستدعي له إلا ***تلك*** الفكرة دون أية فكرة أخرى. أما أية فكرة هي تلك التي يدخلها العقل على الجميل، ومن خلال أية صفة موضوعية يمكن للموضوع الجميل أن يغدو مؤهلا ليكون رمزا لتلك الفكرة، ـ فهذه مسألة على غاية قصوى من الأهمية كيما نجازف بالإجابة عنها مجرد إجابة عابرة في هذا الموضع، وسأدع بالتالي معالجتها لصالح أنالوطيقا (تحليل متعال) للجمال.

يكون جمال المعمار الإنساني إذاً، وفقاً للنوع الذي ذكرته فيما سبق، هو ***التعبير الحسي عن مفهوم عقلي***، لكنه لا يكون البتة، بأي معنى من المعاني وبأي حق من الحقوق، أرقى من أي بناء طبيعي جميل آخر. من المؤكد أنه يتجاوز كل ضروب الجمال الأخرى من حيث ***الدرجة***، لكنه يظل من حيث ***النوع*** على نفس المستوى منها، ذلك أنه لا يُظهر من موضوعه هو أيضاً إلا ما هو حسي ولا يكتسب مدلولا ميتاحسيّا إلا من خلال التمثّل. وإذا ما جاء تجسّد الغايات لدى الإنسان متميّزا عما هو عليه لدى بقية البنيات العضوية، فإن ذلك ما ينبغي أن نعتبره امتيازا يتفضل به العقل، بوصفه سلطة تشريع لجمالية البناء البشري، على الطبيعة بوصفها منفّذة لقوانينه. من المؤكد أن العقل يلاحق غاياته بحسب مبدأ ضرورة صارم فيما يتعلق بتقنية البناء البشري، إلا أن متطلباته *تتوافق* لحسن الحظ مع مبدأ الضرورة الطبيعية بما يجعل

هذه الأخيرة تنفذ المهمة التي يوكل إليها بها الأول فيما هي لا تفعل سوى العمل وفقاً لميلها الخاص.

لكن هذا الأمر لا يصح إلا على الجمال ***المعماري*** للإنسان، حيث تلقى الضرورة الطبيعية سنداً في الضرورة الخاصة بالمبدأ الغائي الذي يحددها. هنا فقط يمكن للجمال أن *يقاس* بحسب تقنية البناء، وهو ما لا يحصل لمجرد أن تكون الضرورة من جانب واحد، وأن يطرأ تبدّل عارض على السبب الميتاحسّي المحدِّد للظاهرة. إن الطبيعة *وحدها* إذاً هي التي تأخذ على عاتقها إنجاز الجمال المعماري للإنسان، لأن العقل المنظِّم يكون قد مدها منذ المخطط البدئي، لمرة وإلى الأبد، بكل ما *يحتاجه* الإنسان من أجل إنجاز غاياته، ولا يكون عليها إذاً، وهي تنجز نشاطها ***العضوي*** هذا، أن تخشى حدوث أي تجديد.

لكن الإنسان في الآن نفسه شخص، أي أنه كائن بإمكانه أن يكون ***هو نفسه*** سببا، بل والسبب الأخير مطلقاً لأحواله، كائن يمكنه أن يتغير وفقاً لأسباب يجدها في نفسه. ونوعية ظهوره مرتبطة بنوعية إحساسه وإرادته، أي بأحوال يحددها بنفسه من منطلق حريته، ولا تحددها الطبيعة من منطلق ضرورتها.

لو أن الإنسان لم يكن أكثر من كائن حسي، سيكون للطبيعة عندها أن تملي القوانين وأن تحدد في الآن نفسه *حالات* تطبيقها؛ لكنها تتقاسم الآن مقاليد القيادة مع الحرية، ومع أن قوانينها تظل قائمة، فإن العقل هو الذي يقرر بشأن الحالات.

يمتد مجال العقل على المدى الذي ***تظل الطبيعة فيه حية***، ولا يتوقف إلا هناك حيث تنتهي الحياة العضوية في الكتلة اللامتشكلة وتكف القوى الحيوانية عن الوجود. ومن المعروف أن القوى المحركة

داخل الإنسان في علاقات ترابط مع بعضها البعض، وهكذا يتضح لنا كيف أن العقل -حتى في اعتباره مبدأً مسيّراً كمبدأ مسيّر للحركات الإرادية فقط ـ يستطيع أن يعيد إنتاج تأثيراته على مجمل نظام هذه القوى. وليست أدوات الإرادة وحدها هي التي تعرف تأثيره، بل إن تلك التي لا حكم للإرادة فيها بصفة مباشرة، تجد نفسها هي أيضاً خاضعة لتأثيره، ولو بصفة غير مباشرة. فالعقل لا يحددها بصفة إرادية فقط، عندما يكون فاعلا، بل وبصفة لاإرادية أيضاً، وهو يحسّ.

لا تستطيع الطبيعة لوحدها، كما اتضح من خلال ما سبق، أن تتكفل بإنجاز الجمال إلا بالنسبة للظاهرات التي يكون عليها أن تحددها بنفسها بموجب قانون الضرورة ودون أن يحدّها في ذلك شيء. لكن مع تدخل *الإرادة* تتدخل *الصدفة* أيضاً في عملية إبداعه، ومع أن التغييرات التي يكون عليها القبول بها تحت سلطة الحرية لا تحصل بموجب أي قانون آخر غير قوانينها الخاصة، فإنها لن تكون مع ذلك نتاجا لتلك القوانين. وبما أن الأمر غدا يعود الآن إلى العقل في تقرير أي غرض يريد من استعمال أدواته، فإن الطبيعة لن يصبح باستطاعتها أن تقرر في أي أمر بشأن هذا الجزء من الجمال الذي يتحدد بذلك الغرض، ولا أن تكون بالتالي مسئولة عن شيء فيه.

وهكذا فإن الإنسان، وبالذات هناك حيث يرتقي بفضل ممارسة حريته إلى منزلة الذكاء الخالص، قد يجد نفسه أمام خطر التقهقر إلى منزلة الظاهرة وقد يخسر في حكم الذوق ما كان قد كسبه أمام محكمة العقل. وسيكلفه المقصد *المتحقّق* من خلال عمله إذاً خسارةَ تفوّقٍ ييسّره المقصد *الموعود* به في بنيته البدئية؛ وحتى إذا ما كان ذلك التفوق حسيًا فقط، فقد أقمنا الدليل على أن العقل يضفي عليه مع ذلك دلالة أسمى. لكن الطبيعة الميّالة إلى التناغم لن تقترف مثل هذا التناقض

الفج، وما يكون متناغما داخل المجال الذي يسوده العقل لن يتجسد في أي شكل من النشاز في العالم الحسي.

وفيما يأخذ الشخص، أو مبدأ الحرية في الإنسان، على عاتقه مهمة تحديد لعبة الظهورات، وينتزع من خلال تدخله كل سلطة للطبيعة في حماية جمال صنيعتها، يكون قد حل هو نفسه محل الطبيعة، ويتسلّم بما اكتسبه من حقوقها (إذا ما سُمح لي بمثل هذا التعبير) جزءً من واجباتها. وبما يفعله العقل وهو يُلحق الحس الذي غدا تابعاً له بدائرة مصيره ويجعله مرتبطاً بأحواله، يجعل من نفسه أيضاً ظاهرة بمعنى ما، ويقر بنفسه خاضعاً للقانون الذي يبسط سيادته على كل الظاهرات. طواعيةً سيلتزم العقل بأن يدع الطبيعة التابعة له تواصل عملها كطبيعة في خدمة *مصلحته* الخاصة، وألا يعيقها في مواصلة القيام بواجباتها السابقة. أسمي الجمال *واجبا* بالنسبة للظاهرة، لأن الحاجة التي تقابله داخل الذات تجد أساساً لها في العقل نفسه، وهي بذلك كونية وضرورية. وأسميه واجبا *سابقا*، لأن الحس قد أقرّ بذلك قبل أن يشرع العقل في القيام بعمله.

الحرية إذاً هي التي تحكم الجمال الآن .*فالطبيعة منحت جمال البناء، والروح تمنح جمال اللعبة*. والآن أصبحنا نعرف أيضاً ما الذي تعنيه عبارتا بهاء وسحر لدينا. فالبهاء هو جمال الشكل تحت تأثير الحرية؛ إنه جمال تلك الظاهرات التي يحددها الشخص. الجمال المعماري يشرّف مبدع الطبيعة، والبهاء والسحر يشرفان من يحوزهما. الأول موهبة، والأخيرة *استحقاق شخصي*.

لا يمكن للبهاء أن يكون صادراً إلا عن الحركة، ذلك أن تغيراً يحصل على النفس لا يمكنه أن يفصح عن نفسه إلا كحركة داخل العالم

الحسي. غير أن هذا لا يمنع أن يكون لملامح ثابتة وساكنة من أن تكون معبرة عن بهاء. فتلك الملامح الثابتة لم تكن في الأصل شيئاً آخر غير حركات قد أصبحت بموجب تكرارها المتجدد اعتيادية وتركت لنفسها آثاراً دائمة(١)

لكن ليست كل حركات الإنسان قادرة على أن تكون ذات بهاء.

---

(١) لذلك يتناول هاوم* مفهوم البهاء في معناه الأكثر *ضيقا* («*أسس النقد*» II، ٣٩. الطبعة الأخيرة) عندما يقول: «عندما يكون أكثر الناس بهاء في حالة سكون، ولا تندى عنه أية حركة ولا ينطق بكلمة، تختفي عن أعيننا خصلة البهاء فيه، مثل اختفاء الألوان داخل الظلمة.» كلا، لن تختفي عن أعيننا طالما نظل نلمح في النائم تعابير قد شكلتها روح رقيقة ولطيفة على سحنته؛ ويكون ذلك الجزء الأثمن في البهاء هو الذي يظل حاضرا، ذلك الجزء الذي تحول من *حركات* إلى *ملامح* ثابتة وقارة، وغدا بالتالي يجعل خصال الروح تنتشر على السطح من خلال أحاسيس لطيفة. لكن عندما ظن «الكفيل المرشد»** للعمل الهومري أن يفعل خيرا بتصحيح الكاتب من خلال هذه الملاحظة (في نفس النسخة تحت رقم S.495): «...أن البهاء لا يختصر على الحركات الإرادية فقط، وأن شخصا نائما لا يكف عن كونه ساحرا.» -ولماذا؟ ـ «لأنه في هذه الحالة، وعندها فقط تظهر الحركات اللاإرادية والناعمة، والتي تكون لهذا السبب بالذات الحركات الأكثر بهاء»، وهكذا يكون المصحح قد ألغى كليا مفهوم البهاء الذي لم يفعل هوم سوى تضييقه بصفة مفرطة. فالحركات اللاإرادية أثناء النوم، إن لم تكن تكراراً آليا لحركات إرادية لن تستطيع البتة أن تكون لها صفة البهاء، وأقل من ذلك أن تكون المعبرة بامتياز عن البهاء، وعندما تكون لشخص ما هيأة لطيفة فإنه لا يكون كذلك البتة بفعل ما يقوم به من حركات، بل من خلال ملامحه التي تشهد بوجود حركات ماضية. (المؤلف).

* هنري هاوم كايمس، أو لورد كايمس كما غدا يدعى فيما بعد، رجل قانون وفيلسوف اسكتلندي (١٦٩٦ ـ ١٧٨٢).

Henry Home Kames, Elementsof Criticism (المترجم).

** المعني هنا هو يوهان نيكولاس ماينهارد مترجم الكتاب، والذي أرفق ترجمته بالعديد من الملاحظات والتعليقات. (المترجم).

فالبهاء هو ***جمال الشكل الذي تحرّكه الحرية***، ولا يمكن ***للحركات الصادرة عن الطبيعة وحدها*** أن تكون جديرة بهذا الإسم. صحيح أن عقلا يقظا يستطيع أن يصبح بالنهاية قادراً على التحكم في كل حركات جسده تقريبا، لكن عندما تتمطط السلسلة التي تنشدّ بها سمة جميلة إلى أحاسيس معنوية وتغدو طويلةً جدا، تصبح تلك السمة صفة من صفات البنية ولن يكون بوسعنا بعدها أن ننسبها إلى البهاء. وبالأخير ينتهي العقل أيضاً بأن *يكوّن* لنفسه جسداً خاصاً به، ويكون على *البناء* نفسه أن يتبع *اللعبة*، بما يجعل البهاء في أحيان غير نادرة يتحول إلى جمال معماري.

وكما أنه بإمكان روح عدوانية غير متناغمة مع نفسها أن تدمر أسمى جمال بنائي، حتى يغدو من المستحيل أن نتعرف على رائعة العمل الجليل للطبيعة بين يدين خسيستين، نرى أيضاً بين الحين والآخر كيف أن روحا بهيجة ومتناغمة مع نفسها تهبّ لمساعدة تقنية معوقة ببعض القيود، تحرّر الطبيعة وتجعل شكلا يرزح تحت الحُجب وقيود الإكراه يتفتّق في ***انطلاقة بهاء قدسيّ***. فالطبيعة البلاستيكية للإنسان تحتوي على إمكانيات لامحدودة لتجاوز عثراتها وتصحيح أخطائها لمجرد أن تنهض الروح الأخلاقية لمؤازرتها في عملها البنائي، أو أن تمسك فقط عن إدخال الاضطراب عليها في بعض الأحيان.

وبما أن ***الحركات المتصلّدة*** (الحركات المتحولة إلى سِمات) ليست مقصاة من دائرة البهاء، فإنه ربما يبدو أيضاً كما لو أن جمال *الحركات الظاهرية* أو *المحاكاة* (الخطوط النافرة أو المتثنّية) ينبغي أن تدخل هي أيضاً في خانة البهاء، وهو ما يدعيه فعلا مندلسون[1] لكن ذلك

---

(١) Mendelsohn, Philosophische Schriften 1-90

سيجعل مفهوم البهاء يتسع نحو مفهوم الجمال عامة؛ ذلك أن *كل* جمال ليس في النهاية سوى ميزة للحركة الحقيقية أو الظاهرية على حد السواء (موضوعية أو ذاتية)، كما سأبرهن على ذلك في مقاربة تحليلية للجمال. إلا أن الحركات التي توافق إحساساً هي وحدها التي تستطيع أن تكشف عن بهاء.

إما أن الشخص (وتعرفون ما الذي أعنيه بهذه العبارة) يملي حركات على جسده من خلال إرادته، عندما يروم إحداث تأثير بعينه على عالم الحواس، وفي هذه الحالة تسمى الحركات إرادية أو غرضيّة؛ أو أن هذه الأخيرة تأتي دون تدخل من إرادة الشخص، بموجب قانون الضرورة، ـ لكن بموافقه إحساس بعينه، وأسميها حركاتٍ *عاطفة* (*sympathetisch*). ومع أن هذه الأخيرة لا إرادية وتكون متأتية عن إحساس ما، فإنه لا ينبغي الخلط بينها وبين تلك التي تتحدد بملكة الإدراك الحسي والدافع الغريزي؛ ذلك أن الدافع الغريزي ليس مبدأ حرية، وما ينجزه ليس فعلا متأتّ عن الشخص. ومن وراء الحركات العاطفة، التي أتكلم عنها هنا، لا أعني سوى تلك التي ترافق الأحاسيس الأخلاقية والروح الأخلاقية.

والآن، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو أيّهما من هذين النوعين من الحركات القائمة على إرادة الشخص يستطيع أن يكون جديراً بصفة البهاء؟

إن الأشياء التي ينبغي علينا أن نفصل بينها اضطراراً في عملية التفلسف لا تكون دوماً منفصلة عن بعضها بالضرورة في الواقع. وهكذا، نادراً ما نجد حركات غرضية من دون حركات عاطفة، لأن الإرادة، بوصفها سببا *لتلك*، تتحدد بأحاسيس أخلاقية هي نفسها التي

تنجم عنها ***هذه الأخيرة***. وعندما يتكلم شخص ما نرى في الوقت نفسه نظراته وملامح وجهه وحركات يديه، وأحياناً مجمل جسده *يتكلم معه*، وليس نادراً أن نعتبر الجانب *الإيمائي* هو الأكثر فصاحة في المخاطبة. لكن يمكن لحركة غرضية أيضاً أن تكون عاطفة في نظرنا، ويحدث ذلك عندما يتدخل شيء لاإرادي في ما هو إرادي ويتمازج معه.

وبالفعل فإن الطريقة التي تؤدى بها حركة إرادية لا تكون محددة بدقة مضبوطة من قِبل غرضها على نحو لا يسمح بوجود طرق عديدة لإنجاز تلك الحركة. أما ما سيظل غير محدد من قبل الإرادة أو الغاية فبإمكانه أن يكون محدداً تعاطفياً من خلال الحالة النفسية للشخص، ويصبح بموجب ذلك معبّراً عن ذلك الشخص. فعندما أمد يدي من أجل تناول شيء ما، أكون بصدد تنفيذ غرض، وتكون الحركة التي أقوم بها مملاة عليّ من قبل القصد في تحقيق ذلك الغرض. أما أي طريق سأجعل يدي تتبعها لبلوغ الشيء الذي أريد تناوله، وإلى أي مدى سأجعل كامل جسدي يتبع حركة ذراعي، وبأي مستوى من السرعة أو البطء، وبأي قدر من الطاقة المستعملة في ذلك سأنجز هذه الحركة، فتلك حسابات على غاية من الدقة لا أنخرط فيها في ***تلك*** اللحظة، وهنا تتولى الطبيعة من داخلي القيام بهذه المهمة. غير أن ما لا يتم تحديده من قبل الغرض وحده لا بد له مع ذلك أن يُحسم بطريقة أو بأخرى، وهنا سيكون لنوعية إحساسي أن تحسم في الأمر إذاً وتحدد نوعية وطريقة الحركة من خلال النبرة الخاصة التي تضفيها عليها. وهنا يكون ذلك الجزء المرتبط بالحالة النفسية للشخص في حركة إرادية هو اللاإرادي فيها، وهو أيضاً ذلك الذي سيكون علينا أن نبحث عن البهاء من خلاله.

إن لم تكن حركة *إرادية* ما مقترنة في الآن نفسه بحركة عاطفة، ما

يعني، إن لم تتمازج مع شيء *لاإرادي* له مأتاه في الحالة النفسية للشخص، فلن يكون بمستطاعها *البتة* أن تعبر عن البهاء، الذي يشترط وجودُه دوماً سببا له في حركة للنفس. فالحركة الإرادية إذاً صادرة عن حركة في النفس تكون قد انقضت عند حدوثها.

أما الحركة العاطفة بالمقابل فترافق حركة النفس والحالة النفسية التي تجعلها قادرة على تلك الحركة، وينبغي اعتبارها بالتالي *ملازمة* لهما معا.

يتضح من خلال ما سبق أن الحركة الأولى لكونها لا تنبع *مباشرة* عن الحالة النفسية للشخص، لا تستطيع أيضاً أن تكون صورة عنها. إذ بين الحالة النفسية والحركة نفسها يكون هناك *القرار* الذي يعتبر في حد ذاته شيئاً محايداً تمام الحياد؛ تكون الحركة إذاً من فعل *القرار* والغرض، لا من فعل الشخص والحالة النفسية.

تكون الحركة الإرادية مرتبطة بصفة عرضية فقط بالحالة النفسية السابقة عليها، وبالمقابل تكون الحركة المرافقة مرتبطة بها ارتباط ضرورة. فالأولى يكون لها مع النفس تلك العلاقة نفسها التي تكون للعلامة الاصطلاحية مع الفكرة التي تعبر عنها؛ بينما تكون للحركة العاطفة، أو المرافقة، معها نفس العلاقة التي تكون للنبرة الحماسية مع الحماس. فالأولى إذاً ليست تجسيداً للروح من جهة *طبيعتها* بل من جهة *استعمالها* فقط. وبالتالي فإنه لا يمكننا القول أيضاً إن *الروح* تكشف عن نفسها من خلال حركة إرادية بما أن هذه الأخيرة لا تعبر إلا عن *مادة الإرادة* (الغاية)، لا عن *شكل الإرادة* (الحالة النفسية). إن الحركة المرافقة وحدها هي التي تستطيع أن تنبئنا عن هذه الأخيرة.

تبعاً لذلك فإنه يمكننا بكل تأكيد أن ندرك من خطاب شخص ***ما***

الذي يريد أن يجعلنا نتصوره عنه، أما ***أي شيء هو في الحقيقة*** فذلك ما سيكون علينا أن نبحث عنه من خلال العرض الإيمائي لكلامه ومن خلال إشاراته، أي من خلال الحركات التي لا *يريدها*. أما إذا ما اكتشفنا أن شخصاً ما يستطيع أن يريد وجهه أيضاً، فإننا منذ تلك اللحظة لن نثق بوجهه ونكف عن اعتباره معبّراً عن حالاته النفسية.

يمكننا أن نفترض أن شخصاً ما سيتوصل بالنهاية عن طريق دربة طويلة وتعلّم إلى التحكم في الحركات المرافقة وإخضاعها إلى إرادته ويصبح بإمكانه، على غرار الحاوي البارع، أن يعكس على المرآة الخارجية لروحه أي شكل يريد أن يظهر عليه. إلا أن كل شيء في شخص من هذا النوع يكون كذبا، وكل طبيعة لديه ستفترسها الصنعة. لكن البهاء لابد أن يكون طبيعة وبصفة دائمة، أي أن يكون لا إرادياً (أن يبدو كذلك على الأقل)، ولا ينبغي للشخص أن يبدو كما لو أنه *مدرك لبهائه*.

يتضح لنا من خلال ما تقدم أيّ رأي سيكون لنا حول البهاء ***المحاكَى*** أو ***المكتسب*** (ما أميل إلى تسميته بالبهاء المسرحي أو بهاء الراقص المقتدر). إنه جزء تكميلي مناسب لذلك الجمال الذي يولد على طاولة التزيين من الأحمر القرمزي والأبيض الرصاصي والجدائل المستعارة والعنق المزيّف،(١) وخصر الدلفين، ويكون له إزاء البهاء الحقيقي نفس العلاقة التي تكون *لجمال الزينة بالجمال المعماري*. يمكن لكليهما أن يمارسا على ذوي الحس الذي يفتقر إلى الدربة نفس التأثير الذي يكون للأصل الذي يقلّدانه؛ وإذا ما كانت الصنعة على قدر عال

---

(١) بالفرنسية في الأصل Fausses gorges تعني، حرفيّاً، الحنجرة المزيفة، لكننا لم نجد لها أي مقابل في القواميس الفرنسية!؟

من الاتقان فسيمارسان خدعتهما على العارف أيضاً. غير أنه، ومن خلال ملمح أو سمة ما تبرز بالنهاية كل جهود القصد والإكراه، وتكون النتيجة الحتمية لذلك هي اللامبالاة، إن لم يكن الاشمئزاز والاحتقار. حالما نلاحظ أن الجمال المعماري نتاج صنعة، نرى جزءا من الإنسانية (كظاهرة) وقد اختفى بمقدار ما أضيف له من طبيعةٍ غيرَ طبيعته؛ وكيف سيكون لنا، نحن الذين لا نغفر حتى إقصاء صفة عارضة أن نتقبل برضىً، بل وحتى بلامبالاة، مقايضة يتم من خلالها التخلي عن جزء من الإنسانية مقابل طبيعة فجة؟ وكيف سيكون لنا، حتى ونحن نغفر التأثير الناجم عن ذلك، أن لا نبدي احتقاراً تجاه ذلك الخداع؟ ـ حالما نلاحظ أن البهاء *مصطنع*، يغدو قلبنا فجأة مقفلا، وإذا الروح التي تهتز غبطة لرؤية البهاء، تلوذ بالفرار. نرى الروح وقد تحولت فجأة إلى مادة، وجونو القدسية وقد غدت غيمة سراب.

غير أننا، وبالرغم من أن البهاء لابد أن يكون، أو أن يبدو شيئاً لاإرادياً، لا نبحث عنه إلا في الحركات التي تكون مرتبطة إلى حد ما بالإرادة. لاشك أننا نضفي صفة البهاء أيضاً على حركات تعبيرية بعينها، ونتكلم عن ابتسامة لطيفة واحمرار وجه ساحر، وهما كلاهما حركتان عاطفتان لا يكون للإرادة من دور فيهما، بل للإحساس فقط. لكن، وبقطع النظر عن أن الأمر يعود إلينا في هذه المسألة، وأنه يظل بيدنا دوماً أن نشك في كون هذه الحركة أو تلك مما ينتمي حقاً إلى البهاء، فإن أغلب الحالات التي يتجلى فيها البهاء تنتمي إلى مجال الحركات الإرادية. نطالب بالرشاقة في الخطاب وفي الغناء، وفي التعبيرات الإرادية للعينين والفم، وفي حركات اليدين والأذرع في كل استعمال حرّ لهذه الأخيرة، في الخَطو، وفي حركات الجسد وهيأته، وفي كل ما يعبر عن الإنسان في الشخص، قدر ما يكون ذلك في إمكانه. أما

الحركات التي تتحكم فيها الغريزة الطبيعية أو إحساس ما أصبح طاغياً، والتي تكون بالتالي حسية من جهة الأصل الذي تصدر عنه، فنطالبها بشيء آخر غير البهاء، كما سيتضح لاحقا. مثل هذه الحركات تعود إلى *الطبيعة* لا إلى الفرد؛ الطبيعة التي هي، مع ذلك، المصدر الوحيد لكل بهاء.

فإذا كان البهاء إذاً خصلة نطلبها من الحركات الإرادية، وإذا كان، من ناحية أخرى، كل إرادي مقصى مع ذلك من البهاء، فسيكون علينا أن نبحث عنه في ما هو لاإرادي في الحركات الإرادية، ويكون موافقاً في الآن نفسه لسبب معنوي في النفس.

لكن يمكن لحركة ما أن تكون حائزة على كل هذه الخصوصيات دون أن تكون على شيء من البهاء مع ذلك. إنها لا تكون في ذلك سوى مجرد حركة ***ناطقة*** (محاكية).

ناطقا (في المعنى الأوسع للكلمة) أسمي كل ظاهرة جسدية تكون مرافقة ومعبرة عن حالة نفسية. وبهذا المعنى تكون كل الحركات العاطفة إذاً ناطقة، بما في ذلك تلك التي ترافق مجرد انفعالات الحسيّة.

حتى الهيئات الحيوانية تكون ناطقة طالما ينبئ ظاهرها عما يجول في داخلها. غير أن *الطبيعة* هي التي تتكلم هنا، وليست *الحرية* بأي حال من الأحوال. من خلال الشكل الثابت والملامح القارة لبنية الحيوان تخبر الطبيعة عن ***غايتها***، ومن خلال الحركات الإيمائية تكون ***الحاجة*** المستيقظة أو المشبعة هي التي تنبئ عن نفسها. دورة الضرورة تمضي عبر الحيوان، كما النباتات، دون انقطاع يحدثه عليها شيء يسمى *شخصا*. وفردية وجوده ليست شيئاً آخر غير التصور الخصوصي لفكرة طبيعية عمومية؛ وخصوصية حالته الراهنة مجرد مثال عن تحقيق الغاية الطبيعية ضمن شروط طبيعية محدّدة.

ليس هناك غير الهيأة الإنسانية التي تكون ناطقة *بالمعنى الأضيق (الصارم)* للكلمة، وفي الظاهرات المرافقة لحالات أحاسيسه المعنوية والمعبرة عنها فقط.

في هذه الظاهرات فقط: يعني ذلك أن الإنسان في ما عداها يكون في نفس المنزلة مع كل الكائنات الحسية الأخرى. ففي شكله الثابت وملامح بنيته المعمارية تكون الطبيعة هي التي تكشف عن غرضها، كما لدى الحيوان وبقية الكائنات العضوية. صحيح أن الغائيّة الطبيعية تستطيع أن تمضي لديه أبعد مما تمضي لدى تلك الكائنات الأخرى، ويمكن لترابط وسائل بلوغ ذلك الغرض أن تكون أكثر تطوراً وتعقيداً؛ إلا أن ذلك كله يعود إلى فعل *الطبيعة*، وليس فيه من شيء يمكن أن يُحسب ***له*** كتفوق.

لدى الحيوان والنبات لا تكتفي الطبيعة بتحديد الغاية، بل ***تنجزها بنفسها أيضاً***، أما مع الإنسان فتكتفي بوضع الغاية المحدّدة وتترك له مهمة إنجاز ***تحقيقها بنفسه***. وهذا وحده هو ما يجعل منه إنساناً.

إن الإنسان، في كونه شخصاً، هو الوحيد من بين الكائنات المعروفة، الذي يتمتع بامتياز التدخل بإرادته في دائرة الضرورة التي لا تكسر بالنسبة لبقية الكائنات الحسية، وأن يثير في داخله سلسلة جديدة من الظاهرات. وتسمى الحركة التي ينجز من خلالها ذلك الأمر ***فعلا***، وتسمى المنجزات، وتلك وحدها، التي تنجر عن ذلك الفعل ***أعماله***. وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يثبت كونه شخصاً إلا من خلاله أعماله.

إن بنية الحيوان لا تعبر عن مفهوم تهيُّؤه الفطري ***Bestimmung***(١) فقط، بل كذلك عن علاقة حالته الراهنة بذلك التهيؤ. وبما أن الطبيعة

---

(١) هو ما هيّأته الطبيعة مسبقاً في إنسان ما (ما فطرته عليه)، أو ما جعلته مهيأ له، أو ما=

تمنح إذاً وتنجز في الان نفسه ذلك التهيؤ لدى الحيوان، فإن بنيته لا يمكن أن تعبر إلا عن منجز الطبيعة.

وبما أن الطبيعة وهي تحدد فعلا التهيؤ لدى الإنسان ***تدع لإرادته الخاصة***، مع ذلك، أمر إنجاز ذلك الذي *هُيّء له* بالفطرة، فإن علاقة حالته الراهنة بذلك التهيؤ لا يمكنها إذاً أن تكون من عمل الطبيعة، بل لا بد أن تكون من ***عمله هو***. وبالتالي فإن صورة تلك العلاقة التي تعبر عن نفسها في بنيته ليست مما يعود إلى الطبيعة، أي أن ذلك تعبير شخصي، ولا يمكنه أن يكون غير ذلك. فإذا ما كان الجزء المعماري من بنيته ينبؤنا عن الغاية الذي رمت إليها *الطبيعة* من خلاله، فإن الجزء الإيمائي منها ينبؤنا عما ***فعله*** هو *نفسه* لإنجاز تلك الغاية.

لا نكتفي حيال الشكل الإنساني بكونه يظهر لنا المفهوم الكوني للإنسانية، أو ما أجرته الطبيعة لدى فرد ما من أجل إنجاز ذلك المفهوم، غذ ذلك سيكون أمراً مشتركاً بينه وبين أي شكل تقني آخر. بل ننتظر في اللآن نفسه من شكله أن يكشف لنا عن مدى ما فعله هو من خلال حريته لخدمة غاية الطبيعة، أي أن يكشف لنا عن طبع. ونحن

=حددته فيه من مؤهلات أو استعدادات لمقصد بعينه: ما نذرته له. ويقترح قاموس لالاند الفلسفي في ترجمته العربية عبارة «تعيّن سابق» كمرادف للعبارة الفرنسية prédéterminat الموافقة لعبارة Bestimmung الألمانية. بينما يفضل المعجم الفلسفي (جميل صليبا) عبارة التعيين معتمداً في ذلك على ما ورد من استعمال لها في النصوص الفلسفية العربية القديمة. غير أنني فضلت استعمال عبارة التهيّؤ الفطري لأنني وجدت عبارة «التعيين» قابلة للُبس في هذا السياق، بل ربما تبدو مبهمة أيضاً في العديد من المواضع في بعض المواقع من النصوص السابقة واللاحقة من هذا الكتاب ـ وبحسب تغيرات دقيقة في المعنى داخل كل سياق وردت فيه ـ استعملت عبارتي «التهيّؤ الفطري» و«المهيّأ»

نرى دون شك، في الحالة الأولى، أن الطبيعة قد وضعت فيه الرسم البياني البدئي لإنسان، لكننا في الحالة الثانية فقط نستطيع أن نلاحظ إن هو قد صار فعلا ذلك الإنسان أم لا.

إن بنية الإنسان لا تكون **بنيته** حقاً إذاً إلا عندما تكون إيمائية، كما أنها *ولكونها إيمائية فقط تستطيع أن تكون شيئاً خاصاً به.*

ينبغي أن نميز الملامح الناطقة عن الملامح الصامتة التي هي، في استقلالها عن حركة الروح، مجرد ملامح بلاستيكية ترسمها الطبيعة في البنية الإنسانية. أسمي هذه الملامح *صامتة*، لكونها، كشفرات مبهمة من الطبيعة، لا تنبئ في شيء عن طبع الشخص. وهي لا تدل إلا على فرادة الطريقة التي تعرض بها الطبيعة الأنواع، وتكفي غالباً لوحدها لتمييز *الفرد*، غير أنها لا تستطيع البتة أن تكشف شيئاً عن *الشخص*. لا شك أن هذه الملامح الصامتة لن تكون خالية البتة من دلالات بالنسبة لعالِم الهيأة، لأن عالم الهيأة لا يريد أن يعرف ما الذي فعله الإنسان بنفسه فقط، بل كذلك ما الذي فعلته الطبيعة له وضده.

غير أنه ليس من السهل أن نضع حدوداً تضبط لنا أين تنتهي الملامح الصامتة وأين تبدأ الناطقة. فالقوة الصانعة المشتغلة باستمرار والإحساس الذي لا يخضع لأي قانون يتنازعان السيطرة على مجال فعلهما بصفة دائمة؛ وما تشيده الطبيعة بنشاط صامت وغير منقطع غالباً، تحطمه **الحرية** التي تشبه سيلاً جارفاً يفيض على ضفافه ويحمل كل ما يعترضه. يمكن لعقل نشيط أن يمارس تأثيره على ***كل*** الحركات الجسدية، ويتوصل بالنهاية، بطريقة غير مباشرة، وبواسطة قوة لعبة الحركات العاطفة، إلى إجراء تغيير حتى على الأشكال الطبيعية الثابتة التي تظل في منأى عن سلطة الإرادة. ولدى إنسان من هذا النوع يصبح كل شيء

بالنهاية ملامح طبع شخصي، مثل ما نلاحظه لدى بعض الأدمغة، التي اشتغلت سنواتُ حياة طويلة وتصاريفُ أقدار خارقة للمعتاد وعقلٌ ذو نشاط مكثف على صقلها كليًا. وليس هناك من شيء ينتمي إلى الطبيعة البلاستيكية لدى مثل هذه الأنماط غير ما له علاقة بـ *النوع في عموميته* (*das Generische*)، أما فردية الإنجاز بكليتها فتعود إلى الجنس؛ من هنا قولنا عن صواب أمام هيأة بعينها: إنّ كل شيء روح في هذه الصورة.

وبالمقابل لا نلمح لدى أولئك التلامذة المتطاوسين بسلطة *القاعدة* (والقاعدة كفيلة بتهدئة الحسيّة، لكنها لا توقظ الإنسانية) في هيأتهم المسطحة والخالية من كل تعبير غير يد الطبيعة. وليست الروح العاطلة سوى ضيف متواضع لأجسادهم وجار هادئ وصامت لملكة التعلم المهمَلة. ما من فكرة مجهِدة، وما من تأججٍ ولعٍ تكسر النسق الرتيب الهادئ للحياة الفيزيائية؛ وما من مكان أبداً للعبٍ يمكن أن يضع البنية موضع الخطر، أو لحريّة تدخل قلقاً على الحيوانية. وبما أن السكون العميق للعقل لديهم لا يستدعي استهلاكاً ذا بال للطاقات، فإن الإنفاق لا يتعدى المحصول أبدا، بل إن الاقتصاد الحيواني يكون في وضع الرابح دوما. ومقابل النفقة الضئيلة التي تقدمها الطبيعة للعقل يضع هذا الأخير نفسه في خدمتها متصرّفاً اقتصادياً على غاية من التفاني، ويكون منتهى مجده في أن يكون القائم الأمين على سجل حساباتها. هكذا تستمر إعادة إنتاج ذلك الذي ظل التنظيم قادراً على إنجازه دوماً، ويواصل اقتصاد الغذاء والتناسل انتعاشه. هذا التناغم السعيد بين الضرورة الطبيعية والحرية لا يستطيع إلا أن يكون ملائما للجمال البنائي. غير أننا نعرف أيضاً أن القوى الطبيعية العامة تخوض حربها ضد القوى الفردية، أو العضوية، وتجد أكثر التقنيات براعة نفسها مقهورة من قِبل ***عناصر الانسجام وقوى الجاذبية***. لذلك يكون لجمال البناء، بوصفه

مجرد نتاج *طبيعي*، فترات تفتقه ونضجه ثم انحلاله، التي يمكن للعبة أن تضاعف من سرعتها، لكنها لا تستطيع تأخيرها البتة، ويكون مآلها المعتاد أن تهيمن ***الكتلة*** على ***الصورة***، ويكون النزوع الطبيعي للبناء قد أعد من المادة *المراكَمة* قبرَه الخاص.

ومع أنه ليس باستطاعة أي من الملامح الصامتة *المنفصلة* أن يكون معبراً عن الروح، فإن ذلك التشكل الأبكم *في مجمله* يشكل مع ذلك طابعاً مُمَيِّزاً، وذلك للسبب نفسه الذي يجعل ملمحاً ناطقاً يكون مميِّزاً. فالعقل مطالب بأن يكون نشطاً وحسّاساً معنوياً، وبالتالي فإنه لا يشهد إلا بمسئوليته وحده إن هو لم يرسم أي أثر لنفسه في صورته الفيزيائية. وإذا ما اعتبرنا الإنسان من جهة كونه شخصاً معنوياً، سيكون من حقنا أن ننتظر تعبيراً عن ذلك في بنيته الشكلية، وإذا ما خيّب انتظارنا ستكون النتيجة الحتمية لذلك هي الاحتقار الذي نبديه تجاهه. إن الكائنات العضوية وحدها هي التي تكون جديرة باحترامنا لها ***كمخلوقات***، أما الإنسان فلا يكون جديراً بذلك إلا ***كخالق*** (أي كصانع لحالته). فالإنسان لا ينبغي أن يكون، على غرار بقية الكائنات الحسية، مجرد مرآة ينعكس عليها نور عقل خارجي، ولو كان ذلك نور العقل الإلهي، بل عليه، وعلى غرار الكوكب الشمسي، أن يكون مضيئاً بنوره الخاص.

لمجرد أن ندرك الغاية المعنوية التي هُيِئ لها الإنسان يغدو مطالبا بأن يكون ذا بنية شكلية ناطقة، لكن لابد أن تكون في الآن نفسه بنية تنطق لصالحه؛ يعني ذلك أن تكون معبرة عن طريقة إحساس تتفق وما هيّئ له، أي عن استعداد أخلاقي. إن العقل هو الذي يفرض هذا المطلب على البنية الإنسانية.

لكن الإنسان، بوصفه ظاهرة، هو في الآن نفسه موضوع حسي. وحيث يتم إرضاء الإحساس *الأخلاقي*، لا ينبغي أن يكون هناك تقليص

لحصة الإحساس الإستطيقي، ولا ينبغي أن يقوم الانسجام مع فكرة على حساب الظاهرة. وبالتالي فإنه مهما كان العقل صارما في المطالبة بتعبير عن الأخلاقية، تظل العين على نفس القدر من الصرامة في إصرارها على المطالبة بالجمال. وبما أن المطلبين متجهان كلاهما إلى نفس الموضوع، ومع أنهما ينطلقان من سلطتي حكم مختلفتين، فإن إرضاء المطلبين لابد أن يتم من جهة سبب واحد إذاً. تلك التكوينة النفسية للإنسان، التي تجعله الأكثر كفاءة لإنجاز المهمة المحددة له مسبقاً ككائن أخلاقي لابد أن تسمح بتعبير يكون مناسبا له من جهة كونه ظاهرة أيضاً. أو بعبارة واحدة: على تهيؤه الأخلاقي أن يعبر عن نفسه من خلال البهاء.

لكننا هنا بالضبط نجد أنفسنا أمام الصعوبة الأساسية في المسألة. فمفهوم الحركات الناطقة بمحتوى معنوي يضعنا منذ البداية أمام استنتاج أنها لابد أن تكون متأتية عن سبب معنويّ يقع في ماوراء حدود الحسيّة؛ وعلى هذا النحو أيضاً نستنتج من مفهوم الجمال أن هذا الأخير ليس له من سبب آخر غير سبب حسّي، وأنه نتاج طبيعي كاملُ الحرية، أو أن يكون عليه أن يظهر كذلك على الأقل. لكن، إذا ما كان على السبب الأول للحركات الناطقة معنوياً أن يكون واقعا *خارج* عالم المحسوسات، وعلى السبب الثاني أن يكون *داخله*، فسيبدو *البهاء* الذي ينبغي أن يربط بينهما قائماً على تناقض جليّ.

ولكي نرفع هذا التناقض سيكون علينا أن نفترض «أن السبب المعنوي القائم في الروح، والذي يشكل أساس البهاء يُنتج في الحس المرتبط به تلك الحالة الضرورية بالذات، التي تحمل في داخلها *الشروط الطبيعية* للجمال». فالجمال يفترض فعلا ـ كما هو الحال بالنسبة لكل ما هو حسّي ـ شروطاً محددة؛ ولكونه جمالاً، يفترض

أيضاً شروطاً حسيّة. وفيما يملي العقل على الطبيعة المرافقة له الحالة التي ينبغي عليها أن تتخذها، وفقاً للحالة التي يكون هو عليها (بموجب قانون لا نستطيع أن نحدده)، يجعل الجميل ممكناً، وفي هذا الأمر بالذات يتمثل مجمل فعله. أما أن ينتج عن هذا *بالفعل* جمالاً فذلك يظل نتيجة لتلك الشروط الحسية، أي عملا *طبيعيا حرا*. لكن وبما أن الطبيعة في الحركات *الإرادية*، حيث يتم استعمالها كأداة من أجل تحقيق غرض بعينه، لا يمكن أن تعتبر حرة حقاً، وبما أنها في الحركات *اللاإرادية* التي تعبر عما هو معنوي، لا يمكن أن تعتبر حرة هنا أيضاً، فإن الحرية التي تعبر بها عن نفسها رغم كل شيء وفي تبعيتها للإرادة، ليست سوى ترخيص يمنحه لها العقل. وبالتالي فإنه باستطاعتنا أن نقول إن البهاء ***هبة*** تمنحها الأخلاق للحواس، تماماً مثلما يمكن اعتبار الجمال ***موافقة*** تمنحها الطبيعة لشكلها التقني.

لتسمحوا لي أن أجسد هذه الفكرة بواسطة هذه الاستعارة: عندما يكون الحكم في نظام ملكي جاريا على نحو يكون معه بإمكان كل فرد أن يكون مقتنعا وأن يصرف شؤونه كما يريد، وأن لا يتبع غير ما تمليه عليه ميوله الخاصة، مع أن الأمور تجري بحسب الإرادة الفردية للملك، فإنه بإمكاننا أن نسمي ذلك حكما ليبراليا. لكنه سيكون من الصعب علينا أن نسميه بهذا الاسم في صورة ما إذا رأينا أن الحاكم يفرض إرادته على ميول المواطن، أو أن المواطن يفرض ميوله على إرادة الحاكم؛ إذ في الحالة الأولى لن يكون الحُكم *ليبرالياً*، وفي الثانية لن يكون *حُكماً* أصلاً.

يمكننا أن نطبق هذه الصورة بسهولة على تكوين البنية الإنسانية تحت حكم العقل. فعندما يعبر العقل عن نفسه من خلال الطبيعة الحسية المرتبطة به بطريقة تجعل هذه الأخيرة تنفّذ إملاءات إرادته بأكثر ما

يمكن من الالتزام، وتعبر عن أحاسيسه بالطريقة الأكثر بياناً، دون أن تخلّ مع ذلك بما تقتضيه الحواس من متطلبات تطرحها على الطبيعة بوصفها جملة ظاهرات، عندها ينشأ ذلك الذي نسميه بهاءًا. لكننا سنكون أبعد ما يكون عن الميل إلى تسمية ذلك بالبهاء إذا ما عبر العقل عن نفسه من خلال الحواس بواسطة الإكراه، أو إذا ما جاء الفعل الحر للحواس خاليا من كل تعبير عن العقل؛ إذ في الحالة الأولى لن يكون هناك من جمال، وفي الثانية لن يكون ذلك جمالاً في اللعبة.

إن المبدأ الميتاحسي وحده دوماً هو الذي يجعل البهاء ناطقاً إذاً، وهناك دوماً مبدأ حسي في الطبيعة هو الذي يجعلها جميلة. ولن يكون باستطاعتنا أن نقول أن العقل ***يخلق*** الجمال إلا بالقدر الذي سيكون باستطاعتنا أن نقول به إن الملِك ينتج الحرية؛ لأنه من الممكن بكل تأكيد أن **نسمح** بالحريّة، لكن ما من أحد **يهب** حريّة.

لكن، وكما أن السبب الذي يجعل شعبا يشعر بالحرية تحت إكراهات حكم خارجي يعود في جزء كبير منه إلى عقلية الملك، وأن طريقة تفكير مناقضة لدى هذا الأخير لن تكون ملائمة لهذه الحرية، كذلك ينبغي علينا أن نبحث عن جمال الحركات الحرة داخل التكوينة الأخلاقية للعقل الذي يمليها. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما عسى تكون هذه *التركيبة الشخصية* التي تمنح الأدواتِ الحسية للإرادة هذه الحريّة الكبرى، وأية أحاسيس أخلاقية يمكنها أن تتلاءم أفضل تلاؤم مع جمال التعبير؟

يتضح لنا الآن على الأقل أنه لا ينبغي على الإرادة في الحركة القصدية ولا على الإحساس في الحركة العاطفة، إذا ما أرادا أن يعبرا *بطريقة جميلة* عن طاعتهما لإملاءات العقل، أن يتعاملا ***كقوة*** مع

الطبيعة. فالإحساس العام للناس يجعل من *الخفة* طابعا أساسياً للبهاء، وكل ما يغدو مجهداً لا يستطيع أبداً أن يعرب عن خفّة. وإنه من الواضح أيضاً أنه لا ينبغي على الطبيعة أيضاً أن تتعامل كقوة مع العقل، إذا ما كان لتعبير أخلاقي أن يوجد؛ لأنه حيثماتكون هناك *سيادة مطلقة* للطبيعة الخالصة تضمحل الإنسانية.

نستطيع أن نتصور في المجمل ثلاثة ضروب من العلاقات يمكن للإنسان من خلالها أن يكون متصالحا مع نفسه، أي أن يكون الجزء الحسي منه منسجما مع الجزء العقلي. ومن بين هذه العلاقات الثلاث سنبحث عن تلك التي تُلبس ظهوره (الإنسان) أفضل كساء وتكون صورتها المجسِّدة هي الجمال.

- إما أن الإنسان يقهر متطلبات طبيعته الحسية كي يجعل سلوكه موافقاً للإملاءات العليا لطبيعته العقلية؛ - أو أنه يعكس الأمر ويجعل الجزء العاقل من كيانه خاضعا للجزء الحسي، ولا يفعل بالتالي سوى الانسياق إلى الغريزة التي تستعملها الطبيعة محركاً له على غرار بقية الظاهرات؛ - أو أن الغرائز الطبيعية تضع نفسها في انسجام مع قوانين العقل، وبذلك يكون الإنسان في توافق مع نفسه.

عندما يعي الإنسان استقلاليته الخالصة، يلقي بكل ما هو حسي؛ ومن خلال هذا الإقصاء الذي يجريه على المادة يتمكن من الإحساس بحريته العقلية. لكن، ولأن الحس يتصدى له بقوة وإصرار، سيتطلب منه ذلك أن يبدي من جهته قوة ملحوظة وجهداً هائلاً سيكون من غير الممكن له من دونهما أن يصد عنه الرغبة وإسكات الغريزة التي تناديه بإلحاح. وبهذا يعلن العقل للطبيعة المرتبطة به، سواء وهي تخضع لأوامره أو وهي تحاول أن تستبقه، بأنه سيّدها. تبدو الحسيّة إذاً مقموعة

تحت السلطة القهرية الصارمة للعقل، وتعبر المقاومة الداخلية عن نفسها في الخارج من خلال الإكراه. ولن تكون حالة نفسية من هذا النوع إذاً مؤاتية للجمال، الذي لا ينجم عن الطبيعة إلا في حريتها، وبالتالي فإن ما سيظهر من ذلك الصراع الذي تخوضه الحرية الأخلاقية ضد المادة لن يكون على شيء من البهاء.

أما عندما يستسلم الإنسان كليا، وهو يرزح تحت نيْر الحاجة، إلى سيطرة الغريزة الطبيعة، فعندها سيضمحل مع اضمحلال حريته الباطنية كل أثر لهذه الأخيرة على ملامحه. وتكون الحيوانية وحدها هي التي تنطق من خلال العين الرطبة المحتضرة، والفم الذي ينضح شهوانية، والصوت المختنق الذاوي داخل الأنفاس المتقطعة السريعة، وارتجاف الأعضاء، ومن خلال مجمل البنية الجسدية الذاوية. لقد انطفأت مقاومة الطاقات المعنوية لديه واستتب الأمر للطبيعة فيه دون حد أو رادع. وهذه الاستقالة التامة للاستقلالية بالذات، وهي تحدث في لحظات الرغبة الحسية، وبصفة أكبر أثناء حصول المتعة، هي التي تحرر في الآن نفسه المادة الخام التي كانت محبوسة حتى تلك اللحظة من طرف توازن القوى الفاعلة والقوى المتقبّلة. وتشرع القوى الطبيعية الميّتة في بسط سيطرتها على القوى الحية للتنظيم، والمادة في قمع الصورة، والطبيعة الفجة في قهر الإنسانية. وتغدو العين، مرآة الروح، ذابلةً، أو تطل من محجرها *تائهة وجافلة*، وتلك الحمرة الرقيقة للوجنتين تعلوها غمامة تحولها إلى لون كلسي كدر ورتيب، ويتحول الفم إلى مجرد ثغرة، لأنه لم يعد متحركاً بحركة الطاقات الفاعلة، بل بؤرة لآثار الطاقات المتراخية، والصوت والأنفاس الزافرة مجرد حشرجات يحاول الصدر المثقَل أن ينفّس بها عن كربه: حاجة فيزيائية ضاغطة لم يعد فيها أثر لما كان معبّراً عن الروح. وفي كلمة: في **هذه** الحرية التي *تمنحها* الحسيّة

لنفسها لا مكان فيها لما يمكن أن يكون جمالاً. وحرية الشكل التي اكتفت الإرادة بوضع حدود لها، تجد نفسها *مهزومة* من طرف المادة الفجة، التي تظل بصفة مستمرة تغزو من المجال بقدر ما تفقد الإرادة.

إن إنساناً على مثل هذه الحالة لا يصدم الحس الأخلاقي فقط، الذي يطالب دون انقطاع بما يعبر عن الإنسانية؛ بل إن الحس الإستطيقي، الذي لا يجد كفايته في مجرد المادة ويبحث من خلال الصورة عن متعة حرة، سيصرف نظره باشمئزاز عن هذا المشهد الذي لا تجد فيه غير الشهوانية مبتغاها.

تذكرنا العلاقة الأولى بين الطبيعتين المختلفتين في الإنسان ب*الحكم الملكي*، حيث تلجم المراقبة الصارمة للملك كل حركة حرة للأفراد؛ وتذكرنا الثانية بنظام غوغائي متوحش (*ochlokratie*)، حيث يكون الشعب، وهو يعلن العصيان في وجه الحاكم الشرعي، في وضع متردٍّ من الحرية، بما يشبه البنية الإنسانية التي لا تغدو جميلة بقهرها لاستقلالية القوة الأخلاقية؛ بل إن ذلك الشعب يغدو خاضعا لاستبداد الطبقات السفلى، على غرار *الصورة* التي تغدو هنا خاضعة *للكتلة*. وكما أن *الحرية* تكون في موقعٍ وسطٍ بين ضغوطات القانون والفوضى، كذلك يكون الجمال في موقعٍ وسطٍ بين *الوقار* كتعبير عن سلطة العقل، و*الشهوانية* كتعبير عن سيادة الغريزة.

وإذا ما اعتبرنا أنّ *لا العقل السائد على الحسيّة، ولا الحسية السائدة على العقل* بإمكانهما أن يكونا ملائمين لجمال التعبير، ستكون إذاً (بما أنه ليس هناك من حالة رابعة) تلك الحالة النفسية التي يلتقي فيها العقل مع الحسّ ـ الواجب والميل ـ في *علاقة انسجام*، هي الشرط الذي ينشأ من خلاله جمال الحركة.

ولكي تستطيع طاعة العقل أن تكون موضوع ميل لابد أن تعرض على من ينبغي عليه أن يطيع سببا للمتعة، لأن الغريزة لا تحركها سوى اللذة أو الألم. صحيح أن الأمر يكون على عكس ذلك في التجربة المعتادة، وتكون المتعة هي السبب الذي يجعلنا نتصرف تصرفا عاقلا. وإذا ما كفت الأخلاق نفسها عن النطق بمثل هذا الكلام فنحن مدينون في ذلك لمؤلّف *«النقد»*[١]، الذي يعود إليه مجد إعادة تنصيب العقل السليم بواسطة العقل الفلسفي.

لكن الكيفيّة التي يعرض بها الحكيم[٢] نفسُه مبادئَه هذه، أو تلك التي يعرضها بها الآخرون، تُظهر لنا الميل رفيقاً ملتبساً للإحساس الأخلاقي، والمتعة إضافة مشبوهة إلى المحدِّدات الأخلاقية. وإذا ما كان للنزوع إلى السعادة أن يدعي لنفسه سلطة غاشمة على الإنسان، فإنه سيظل يحاول دوماً أن تكون له *كلمته* أثناء تقرير الاختيارات الأخلاقية، ويلحق بذلك الضرر بنقاوة الإرادة التي ينبغي عليها أن تتبع ***القانون*** دوماً، وليس ***الميل*** في أي حال من الأحوال. ولكي نكون واثقين تمام الثقة من أن لا تكون للميل *مشاركة* في اتخاذ القرارات، يكون من المفضّل أن نراه في حالة حرب، لا في حالة وفاق مع القانون العقلي، لأن مجرد المشاركة بإمكانها أن تجعله ينتزع بسهولة من العقل سلطته على الإرادة. وبما أن ما هو محدِّد في العمل الأخلاقي ليس *تطابق* الأفعال مع *القانون*، بل فقط *تطابق* الحالات النفسية مع *الواجب*، فإننا

---

(١) إشارة إلى كنط ومؤلفه «نقد ملكة الحكم»، الذي يعتمده شيللر مرجعا ويستقي منه مجمل آرائه حول الأخلاق والإستطيقا.

(٢) الكنية التي يعرف بها كنط؛ أو حكيم كونيكسبارغ: Der Weltweise von Königsberg

لن نولي إذاً أية أهمية إلى الاعتبار الذي يرى بأنه غالباً ما يكون مفيداً بالنسبة للأول (التطابق مع القانون) أن يكون الميل موافقاً الواجب. يبدو إذاً أنه من الثابت على أية حال أن موافقة الحسية، إن هي لم تجعل التطابق مع القانون مشبوها، فإن أقل ما يمكن أن يقال عنها هو أنها غير قادرة على أن تكون *ضامنا* لذلك. وبالتالي فإن التعبير الحسي عن هذه الموافقة لن يكون أبداً شهادة كافية وذات قيمة لصالح أخلاقية الفعل الذي يتجسد من خلاله ذلك التعبير، ومن خلال عرض جميل لحالة نفسية أو عمل ما لن نستطيع البتة أن نعرف شيئاً عن قيمته الأخلاقية.

أعتقد أنني إلى حد الآن في اتفاق كامل مع الأخلاقانيين *المتشددين* (*Rigoristen*)، لكنني أتمنى أن لا أصبح مصالِحاً إذا ما حاولت، في مجال الظاهرة وفي الممارسة الواقعية للواجب الأخلاقي، أن أثبت مطالب الحسية، التي تم إقصاؤها *كليا* من مجال العقل المحض، ومن عملية التشريع الأخلاقي[1]

وبقدر ما أنا مقتنع -وبسبب ذلك بالذات ـ بأن مشاركة الميل في عمل حر ما لا تثبت شيئاً فيما يتعلق بمطابقة ذلك العمل قانونية ذلك العمل، بقدر ما أعتقد أيضاً أنه بوسعي أن أستنتج من *هذا بالذات* أن الكمال الأخلاقي للإنسان لا يمكن أن يتضح إلا من خلال هذه المشاركة وانخراط ميله في عمله الأخلاقي. فالإنسان ليس مدعوا إلى إنجاز أعمال أخلاقية منفردة، بل إلى أن يكون كائنا أخلاقيا. ومبدأه الأخلاقي لا يتمثل في *فضائل* بعينها، بل هو ***الفضيلة***.، والفضيلة ليست شيئاً آخر غير «*ميل إلى الواجب*» (كنط ـ المترجم ـ). وبالتالي، فمهما

(١) هنا يبدو شيللر وقد مضى شوطا واضحاً في الافتراق عن الطرح الكنطي، بل وغدا يعبر عن ذلك تعبيرا نقديا لا لبس فيه.

كانت الأفعال المتأتية عن واجب متناقضة مع الأخرى المتأتية عن ميل، من وجهة النظر الموضوعية، فإنها ليست كذلك من وجهة النظر الذاتية، والإنسان لا يحق *له* فقط، بل ينبغي *عليه* أن يربط بين المتعة والواجب؛ ينبغي عليه أن يطيع عقله وهو مبتهج. وإذا ما تعلقت طبيعة حسية بطبيعته الروحية فإن ذلك لم يكن لكي يتخلص منها كعبء ثقيل، أو يلقي بها كقشرة خشنة، ـ كلا، بل لكي يحتضنها على النحو الأكثر حميمية داخل ذاته العليا. ولمجرد أن جعلت الطبيعة منه كائناً حسياً عاقلاً، أي إنساناً، تكون قد سنّت له التزاماً بأن لا يفرق بين ما جمعته، وأن لا يترك وراءه الحسيّ حتى في أنقى لحظات التعبير عن جزئه القدسي، وأن لا يقيم انتصار أحد الجزئين على قهر الثاني. وعندما ***تنبع الأخلاق من صلب كليته الإنسانية***، كخلاصة للتأثير الموحد لكلا المبدأين، و***عندما تتحول إلى طبيعة لديه***، عندها فقط يغدو تفكيره الأخلاقي محصّناً، إذ طالما تظل الروح الأخلاقية تمارس *إكراهها*، تظل الغريزة الطبيعية محافظة على قوة لمواجهتها. إن العدو الذي *يطرح أرضا* يستطيع أن ينهض مجددا، أما الذي جرت *مصالحته* فقد تم التغلب عليه حقا.

تُطرح فكرة *الواجب* في الفلسفة الكنطية بصرامة على قدر من الشدة من شأنها أن تفزع كل بهاء، ويمكنها بسهولة أن تغري عقلا ضعيفا بالانطلاق في البحث عن الكمال الأخلاقي على درب إستطيقا رهبانية قاتمة. ومع أن الحكيم قد حاول أن يحتج ضد هذا الفهم الخاطئ الذي لايمثل موضوع استياء كبير بالنسبة لعقله النقيّ الحر، فإنه حسب ما يبدو لي قد ساهم بنفسه في إثارة ذلك الفهم الخاطئ من خلال المقابلة الصارمة والحادة بين المبدأين الذين يتنازعان السيطرة على إرادة الإنسان (ولعله لم يكن من الممكن تفادي مثل هذا الأمر نظراً لما كان يرمي إليه

في الحقيقة). أما عن القضية نفسها، فإنه، وبعد ما قدمه من براهين، لن يمكن أن يظل هناك من خصام حولها بين العقول المفكرة *التي ترغب في أن تقتنع*، ولا أدري إن لم يكن حقاً من الأجدر للمرء أن يتخلى عن منزلته الإنسانية برمتها من أن يظل مصراً على الحصول على نتيجة أخرى من العقل في هذه المسألة. لكن، وبقدر ما كان عليه من نقاء في عمله على *تقصّي* للحقيقة، وبالرغم من أن كل شيء هنا يجد تفسيراً له في مبادئ قائمة على أسس موضوعية خالصة، فإنه يبدو مع ذلك أنه كان موجهاً بمبدأ أكثر ذاتية في عرض الحقيقة المحصَّلة، قانون أعتقد أنه بإمكاننا توضيحه بسهولة من خلال الظروف المحيطة للعصر.

إن الوضع الذي وجد عليه الأخلاقَ في عصره، في النظم النظرية كما في الممارسة، لم يكن من شأنه بكل تأكيد إلا أن يثير حفيظته، من جهة، وأن يجعله يستاء للمادية الفجة السائدة في المبادئ الأخلاقية ولتواطؤ الفلاسفة المهين، الذين جعلوا من تلك المادية وسادة يستريح عليها الطبع الرخو لذلك العصر. ومن جهة ثانية، لابد أن يكون قد أثار انتباهه أيضاً وجود ***مبدأ كمال*** لا يقل خطراً هو الآخر، مبدأ لا يدخر وسيلة في سعيه إلى تحقيق فكرة مجردة عن الكمال في العالم. ووجه إذاً جل طاقات حججه نحو الموقع الذي كان الخطر الأكبر يعلن عن نفسه فيه، وحيث غدا الإصلاح حاجة ملحة، وجعل لنفسه مبدأ في تقصّي الحسية ومحاربتها بلا هوادة، سواء هناك حيث تبدي استهزاء وقحاً بالإحساس الأخلاقي، أو حيث تأتي متخفية تحت اللباس المهيب للغايات الأخلاقية الجديرة بالثناء، حيث تتفنن عقلية تحزّب شديدة الحماسة في إخفائها. ولم تكن غايته هي تثقيف *الجهل*، بل زجر *الانحراف*. فالعلاج يقتضي الصدمة، لا المجاملة أو الإقناع، وبقدر ما كان الحزّ الذي يجريه مبدأ الحقيقة على المقولات السائدة قاسيا، بقدر

ما كان يأمل في أن يثير التفكير في المسألة. لقد كان *دراكو* عصره[1]، لأن ذلك العصر لم يبد له مهيأ بعد وجديراً بمشرّع مثل *صولون*[2] من حَرَم العقل المحض جاء بالقانون الأخلاقي الغريب، والمعروف مع ذلكَ في الآن نفسه، وطرحه في كل قدسيته أمام ذلك القرن الذي فقد كل ميزات الكرامة، ولم يكن ليعنيه أن يتساءل عما إذا كانت هناك أعين قد لا تستطيع تحمل إشعاعه الساطع.

لكن ما الذي فعله *أبناء البيت* مما جعلهم يستحقون أن لا يولي اهتماماً إلا *بالخدم*؟ ألأنّ ميولا نجسة غالباً ما تستولي على اسم الفضيلة، سيكون على الإحساس الأكثر ترفّعا الذي تجيش به صدور أكثر الناس نبلا أن يغدو بسبب ذلك محل شبهة وارتياب؟ ألأن ضعفاً أخلاقياً ما ينحو إلى إضفاء *تسامح* رخو على قانون العقل يجعل من ذلك القانون لعبة طيعة في خدمة رغباته، يكون علينا بسبب ذلك أن نضفي عليه *شدّة* تحوّل أقوى تعبير عن الحرية المعنوية إلى ضرب من العبودية؛ عبودية أكثر مجداً لا غير؟ إذ هل للإنسان الأخلاقي الأصيل من مجال لاختيار بين احترام الذات وتعنيف النفس، اختيار يكون أكثر

---

(١) دراكو Drakon (*حوالي* القرن السابع قبل الميلاد) هو أول مشرّع في أثينا اليونان القديمة. وقد قام باستبدال نظام القانون العرفي والخصومات الدموية التي كانت سائدة آنذاك بـ تشريع مكتوب يتولى القضاء مهمة تنفيذه. ونظراً لصرامته غير المعهودة ارتبط المصطلح دراكوني بالقواعد أو القوانين المفرطة في الشدة.

(٢) سولون أو صولون واحد من حكماء الإغريق السبعة الذين يعود إليهم الفضل في سن قوانين اجتماعية متقدمة وذلك بعد حرب أهلية خاضها الفقراء ضد طبقة الملاك، وسمي قانونهم قانون صولون. ويتضمن حق الملكية الفردية المحدودة، وحق الشعب في الإشراف على مؤسسات الدولة، وحق الجماعة في تشكيل وحدة لها قوانينها الخاصة التي تحكمها وتخضع لقانون الدولة العام.

حرية من ذلك الذي يكون لعبد الحواس بين اللذة والألم؟ أوَيعرف الأول إكراهاً أقلّ يمارس على إرادته مما يعرف الثاني من إكراه يمارس على إرادته الفاسدة؟ وهل كان ينبغي أن تُتّهم الإنسانية وتبخَّس من خلال الشكل *الملزِم*(١) للقانون الأخلاقي، وأن تغدو وثيقة عظمتها في الآن نفسه شهادة على هشاشتها؟ وهل كان حقاً من الممكن مع هذا الشكل الإلزامي أن نتفادى أن يتحول ذلك الذي يمليه الإنسان على نفسه بوصفه كائنا عاقلا، والذي لا يكون ملزما له إلا بوصفه نابعاً عنه وموافقاً لإحساسه بالحرية، (أن يتحول إذاً) إلى شيء يتخذ مظهر قانون غريب ووضعي، ـ مظهر سيكون عليه أن يتبدد حتماً بحكم النزوع الجذري للإنسان (كما يتهم بذلك) إلى التصرف بما يناهض القانون(٢)

إنه بكل تأكيد ليس من صالح الحقائق الأخلاقية أن تضع نفسها في مواجهة مع ميول يمكن للإنسان أن يعترف بها دون أن يكون عليه أن يخجل من ذلك. وكيف يمكن لأحاسيس الجمال والحرية أن تتوافق مع الروح القاتمة لقانون يسيّر الإنسان ب*الرهبة* أكثر من *الطمأنينة*، وينزع باستمرار إلى تجزئته، وقد جعلته الطبيعة *واحدا*، ولا يضمن سيادته على هذا الجزء من كيانه إلا بإثارة الريبة والتوجس تجاه الثاني؟ إن الطبيعة الإنسانية في الواقع كلٌّ أكثر وحدةً مما هو متاح للفيلسوف، الذي لا يعمل إلا من خلال التجزئة، أن يظهرها عليه. وإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال للعقل أن يرفض كشيء لا يليق به أحاسيس يقبلها القلب بكل فرح، ولا يمكن للإنسان أن يرى شأنه يعلو في نظره

(١) إشارة إلى مبدأ «الأمر المطلق» Kategorische Imperativ Der الذي وضعه كنط. أنظر كتاب «تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق».

(٢) أنظر شهادات مؤلّف «النقد» -كنط ـ حول الطبيعة الإنسانية في كتابه الأخير «الوحي داخل حدود العقل»، الفصل الأول. (المؤلف).

الخاص حيث يكون قد انحط معنويًا. وإذا ما كانت الطبيعة الحسية هي الطرف المضطهَد دوماً، لا *المشارك* أبداً في المجال الأخلاقي، فكيف يمكنها أن تمنح كل حماسة أحاسيسها لانتصار يُحتفل به ضدها؟ وكيف لها أن تكون عنصراً يساهم بحيوية في وعي العقل الحر بذاته، إن لم يُسمح لها بأن تدخل في علاقة حميمة معه بما يجعل حتى الفهم التحليلي لا يستطيع أن يفصلها عنه دون عنف؟

إن الإرادة على أي حال في علاقة مباشرة مع ملكة الحواس أكثر من ملكة المعرفة، وسيكون في بعض الحالات أمراً سيئاً أن يكون عليها أن تطلب توجيها من العقل المحض أولا. كل إنسان أراه لا يثق في صوت الغريزة، ويكون عليه دوماً ان يعرضها للفحص أمام القانون التشريعي للأخلاق لا يوقظ فيَّ إحساساً إيجابياً تجاهه؛ بل سيكون محل إعجاب إن هو أصغى إلى ذلك الصوت بقدر من الوثوق مدركاً أنه لا خوف عليه من أن يقوده إلى الانحراف؛ لأن ذلك يدل على أن المبدأين لديه في حالة من ذلك الانسجام الذي يمثل ختم الإنسانية المكتملة، والذي يكوّن ما نسميه ***روحا جميلة***.

نتكلم عن روح جميلة عندما يكون الشعور الأخلاقي في كل أحاسيس الإنسان قد غدا على درجة من الثبات والوثوق تجعله قادراً على أن يوكل إلى الإحساس بمقاليد توجيه الإرادة دون خشية، ودون أن يتهدده البتة خطر الوقوع في تناقض مع مبادئه. فليست الأفعال المنفصلة لدى روح جميلة هي التي تكون جميلة، بل الطبع بكليته هو الذي يكون كذلك. ولا يمكننا أيضاً أن نحسب له أيّاً منها كاستحقاق، لأن إرضاء غريزة لا يمكن اعتباره استحقاقا. فالروح الجميلة لا مزيّة لها غير كونها كذلك. وهي تؤدي أكثر الواجبات قسوة كما لو أن الغريزة وحدها هي التي تعمل من خلالها، وأكثر التضحيات بطوليّة مما تستطيع

أن تستمده من نزوعها الطبيعي يبدو للنظر كأثر تلقائي لذلك النزوع. لذلك هي لا تعي شيئاً من جمال أفعالها، ولا يمكنها أن تتصور أن امرأً يمكنه أن يتصرّف ويحس على غير ذلك النحو؛ وبالمقابل، سيكون تلميذ القاعدة الأخلاقية النجيب على استعداد في كل لحظة، ووفقاً لما تمليه عليه وصايا المعلّم، لتقديم تقرير دقيق وصارم عن علاقة أفعاله بالقانون. ستكون حياة هذا الأخير شبيهة برسم أولي تبدو القاعدة مجسّدة فوقه بواسطة خطوط غليظة، وحيث لا يمكن في أحسن الأحوال إلا لتلميذ أن يتعلم منها المبادئ الأولية للفن. أما لدى روح جميلة، وعلى غرار لوحات تيتيان[١]، تختفي كل خطوط الحواف، ومع ذلك تبرز الصورة أكثر حقيقية، أكثر حياة وأكثر تناسقاً.

فالروح الجميلة إذاً هي التي يتناغم داخلها الحس مع العقل، والواجب مع الميل، ويكون البهاء هو المعبر عنها في الظاهرة. ولا تستطيع الطبيعة أن تكون متمسكة بالحرية ومحافظة على شكلها في الآن نفسه إلا عندما تكون في خدمة روح جميلة، ذلك أنها تفقد الأولى تحت سيطرة روح متشددة، وتفقد الثانية في فوضى الحسيّة. وبإمكان روح جميلة أن تضفي بهاء أخّاذاً على بنية تفتقر إلى الجمال المعماري، وغالبا ما نراها تنتصر حتى على نواقص الطبيعة. وكل الحركات التي تندى عنها تكون خفيفة ناعمة وممتلئة حيوية مع ذلك. مرحة وحرة تشعّ العين ومن خلالها يلمع الإحساس ببريق جذّاب. ومن رقة القلب يستمد الفم لطافة لا يشوّشها أي تكلّف. ما من توتر في الملامح، وما من إكراه يرسم أثره على الحركات الإرادية، ذلك أن الروح لا تعرف إكراها. موسيقى يغدو الصوت، وسيل نغمته الصافي يحرك أوتار القلب. بإمكان

(١) فيشلّيو تيزيانو (١٤٨٨ ـ ١٥٧٦) أشهر رسامي مدرسة فينيسيا في القرن السادس عشر.

الجمال المعماري أن يثير المتعة والإعجاب والدهشة، لكن البهاء وحده هو الذي يفتننا. للجمال **معجبون**، لكن للبهاء وحده ***عشّاق***؛ ذلك أننا نمدح الخالق ونعشق الإنسان.

وعموماً نجد البهاء منتشراً أكثر بين جنس النساء (وربما الجمال أكثر لدى الرجال)، ولا يتطلب العثور على سبب ذلك جهداً كبيراً. فالبهاء يتطلب مساهمة البنية الجسدية والطبع معاً؛ الأولى بواسطة المرونة التي تمكنه من تقبّل الأحاسيس والتأهل للانخراط في لعبة الحركات، والثاني بواسطة التناغم المعنوي للأحاسيس. وفي الحالتين نجد أن الطبيعة أكثر سخاء مع المرأة.

فالبنية الأنثوية الأكثر ليونة تتلقى أي انطباع بأكثر سرعة وتدعه يضمحل بنفس السرعة. أما البنيات الصلبة فلا تحركها غير الأعاصير، وعندما تتشنج عضلات قوية لا يصبح بإمكانها أن تظهر شيئاً من الخفّة التي يتطلّبها البهاء. وما يكون حساسية جميلة في ملامح وجه أنثوي، سيكون تعبيراً عن الألم في وجه ذكوري. الألياف اللينة في جسد المرأة تنحني مثل قصبة دقيقة تحت الريح الأكثر نعومة. وعلى الوجه المعبّر تنشر الروح تموّجات ناعمة، سرعان ما تنبسط مجدداً في هيأة مرآة هادئة.

وتكون المساهمة التي تقدمها الروح في تكوين البهاء أكثر سهولة في الأداء أيضاً لدى المرأة مما لدى الرجل. فالطبع الأنثوي قليلاً ما يرتقي إلى مستوى الفكرة العليا للنقاء الأخلاقي، ولا يمضي إلا نادراً إلى ما وراء الأفعال *العاطفية*. يستطيع الطبع الأنثوي أن يقاوم الحسية بقوة بطولية غالبا، لكن *بواسطة* الحسية فقط. ولأن أخلاقية المرأة عادة ما تكون من جهة الميل، فإن ذلك سيتراءى في الظاهرة كما لو أن الميل قائم من جهة الأخلاق. وهكذا يكون البهاء تعبيراً عن فضيلة المرأة؛ تعبير غالباً ما يبدو مفقوداً لدى الرجل.

الوقار

وكما أن البهاء تعبير عن روح جميلة، يكون *الوقار* تعبيراً عن حالة نفسية سامية.

لاشك أن الإنسان مطالب بأن يكوّن وحدة حميمة بين طبيعتيه المختلفتين، وأن يكون دوماً كلية موحدة، وأن يضمن الانسجام التام لكليته. إلا أن هذا الجمال النفسي، والثمرة الأكثر نضجا لإنسانيته ليست سوى فكرة يسعى كل جهده وبيقظة مستمرة إلى أن يكون متطابقاً معها، لكنه لا يستطيع بلوغها مهما كانت الجهود التي يبذلها في ذلك.

والسبب الذي يجعله لا يستطيع ذلك يكمن في التكوينة الثابتة لطبيعته؛ إنها الشروط الفيزيائية لوجوده نفسها التي تمنعه من ذلك.

ولكي يؤمّن وجوده داخل العالم الحسي، ذلك الوجود المرتبط بشروط طبيعية، كان لابد للإنسان، بما هو كائن يمكنه أن يتغير وفقاً لإرادته مُطالب بضمان بقائه بنفسه، أن يغدو مهيأ لإنجاز أعمال تضمن تحقيق تلك الشروط الفيزيائية لوجوده، وقادراً على إعادة إنتاجها عندما تضمحل. ومع أن الطبيعة قد سمحت له بهذه المهمة، التي عادة ما تتكفل بها وحدها لدى مخلوقاتها النباتية، فإن تلبية حاجة على هذا القدر من الأهمية يرتبط بها مجمل وجوده ووجود النوع بكليته لا يمكن أن توكل كليا إلى فهمه غير الواثق. فأخذت إذاً على عاتقها تلك

المهمة، التي تعود إليها من ناحية *المحتوى*، لتضيف إلى مشمولاتها ما يتعلق منها *بالشكل* أيضاً بأن أقحمت مبدأ الضرورة في محدَّدات الإرادة. هكذا نشأت الغريزة الطبيعية، التي هي ليست شيئاً آخر غير ضرورة طبيعية تعبر عن نفسها من خلال وسيط الحسّ.

تغزو الغريزة الطبيعية ملكة التقبل الحسي عن طريق القوة المزدوجة للألم واللذة؛ عن طريق الألم حيث تكون له حاجة يطلب تلبيتها، وعن طريق اللذة عندما تلبى له.

وبما أن الضرورة الطبيعة غير قابلة للمساومة، فإنه لابد للإنسان أيضاً، بالرغم من حريته، أن يحس بذلك الذي تريد الطبيعة أن يحس به، وبحسب ما يكون الإحساس ألماً أو لذة، لابد أن ينجم عن ذلك لديه بصفة قارة اشمئزاز أو رغبة. وفي هذه النقطة بالذات يجد الإنسان نفسه في وضع مساواة تامة مع الحيوان، ولا يستطيع أشد الرواقيين متانة إلا أن يشعر بالجوع بنفس الإلحاح ويكرهه بنفس الحدة التي تكون للدودة بالقرب من قدميه.

لكن هنا بالضبط يشرع الاختلاف الكبير في الظهور. تأتي الحركة لدى الحيوان نتيجة ضرورية للرغبة والنفور، تماماً مثل ما تنتج الرغبة عن الإحساس، والإحساس عن المثير الخارجي. نحن هنا إزاء سلسلة مستمرة لا تعرف انقطاعًا، حيث كل حلقة مرتبطة ضرورةً بالأخرى. أما لدى الإنسان فهناك أيضاً موقع سلطة إضافية، وهي ***الإرادة***، التي، وبوصفها ملكة ميتاحسية، لا تخضع إلى قانون الطبيعة ولا إلى قانون العقل، فلا يكون بالتالي مرغما على الاختيار بين أن يتبع إملاءات هذه أو تلك من كلا السلطتين. وبينما يعمل الحيوان كل ما بوسعه للتخلص من الألم، يكون أمام الإنسان أن يختار الإبقاء على ألمه.

إن إرادة الإنسان مفهوم جليل، حتى عندما نغفل عن استعمالها الأخلاقي. فمجرد الإرادة كافية لوحدها لجعل الإنسان يرتقي فوق منزلة الحيوان؛ والإرادة الأخلاقية ترفعه إلى منزلة الربوبية. لكن سيكون عليه قبل ذلك أن يكون قد انفصل عن المنزلة الأولى كي يقترب من الثانية؛ ستكون إذاً خطوة هائلة باتجاه حرية الإرادة أن يكسر الإنسان مبدأ الضرورة الطبيعية في داخله، وأن يمارس **مجرد** الإرادة حتى في الأشياء التي لا أهمية لها.

يمتد التشريع الطبيعي إلى حدود الإرادة، وهناك يتوقف ليبدأ التشريع العقلي. وتكون الإرادة هنا في موقع بين التشريعين، ويعود إليها وحدها أن تختار عن أيّ منهما تتلقى القانون الذي سيحكمها؛ غير أنها لا ترتبط بنفس العلاقة مع كل منهما. وكقوة طبيعية، تكون على نفس المستوى من الحرية تجاه هذه أو تلك؛ يعني أنها غير ملزمة بالانحياز لأي منهما. لكنها كقوة معنوية لا تكون حرة، أي أنها ملزمة بالانحياز إلى سلطة التشريع العقلي: ***غير مرتبطة*** بأي منهما، و***ملتزمة*** مع ذلك بالقانون العقلي. وهي على أية حال ستمارس حريتها حقاً عندما تتصرف بصفة مناقضة للعقل، لكنها تمارسها على نحو غير مشرّف، لأنها، وبالرغم من حريتها تظل **حبيسة *حدود الطبيعة***، ولا تضيف أي واقع على مجرد الحركة الغريزية؛ إذ، أن *تريد* عن رغبةٍ لا يعني شيئاً آخر سوى أنها ترغب بطريقة ملتوية[1]

يمكن للتشريع الطبيعي عن طريق الغرائز أن يدخل في تناقض مع

---

(١) حول هذه المسألة لا بد من قراءة نظرية الإرادة -الجديرة حقا بالاهتمام ـ في الجزء الثاني من *رسائل حول الفلسفة الكنطية* لراينهولد Karl Leonhard Reinhold, *Briefe?ber die kantische Philosophie* - (المؤلف).

التشريع العقلي عن طريق المبادئ عندما تطالب الغريزة من أجل تلبية حاجتها بعمل يتعارض والمبدأ الأخلاقي الأساسي. وفي هذه الحالة سيكون واجبا حتميا على الإرادة أن تبجل حكم العقل على متطلبات الطبيعة، ذلك أن القوانين الطبيعية لا تُلزم إلا بصفة مشروطة، بينما قوانين العقل ملزِمة إلزاماً لامشروطاً.

غير أن الطبيعة تواصل طرح متطلّبها بإلحاح، وبما أنها لا تطالب إراديّا فإنها لا تتراجع عن أي مطلب. ذلك أن كل شيء فيها منذ السبب الأول الذي دفع بها إلى الحركة، وحتى تدخل الإرادة حيث يكف تشريعها عن الفعل، يكون ضرورياً على نحو صارم، وبالتالي لا يمكنها أن ترتد *متراجعة*، بل يكون عليها أن تمضي *قدماً* في الضغط على الإرادة التي يتوقف عليها تلبية حاجتها. وأحياناً يبدو كما لو أنها تختصر طريقها، وأنها، ودون أن تطرح أولا طلبها على سلطة الإرادة، تطلق آلية السببيّة مباشرةً في الفعل الذي من شأنه أن يلبي حاجتها. في مثل هذه الحالة، حيث لا يكون الإنسان هو الذي يدع مجالاً للغريزة لتشق طريقها، بل الغريزة هي التي تشق طريقها بصفة مستقلة، لن يكون الإنسان هنا شيئاً آخر غير حيوان. غير أنه من المشكوك فيه أن تكون مثل هذه الحالة ممكنة إطلاقاً لديه، وحتى إذا ما كان ذلك كذلك، فإننا سنتساءل عندها عما إذا لم تكن تلك السلطة العمياء لغريزته جُرما من فعل إرادته في الحقيقة.

تمارس ملكة الرغبة إذاً ضغوطاتها كي يتم إرضاؤها، وتكون الإرادة مطالبة بإلحاح بإنجاز ذلك. لكن لابد للإرادة أن تتلقى أسباب موافقتها من العقل، ولا تتخذ قراراً إلا وفقاً لما يسمح به ويقرّه هذا الأخير. وإذا ما توجهت الإرادة حقاً إلى العقل قبل أن تستجيب لمطلب الغريزة،

تكون في ذلك قد تصرفت على نحو أخلاقي، اما إذا ما اتخذت قرارها مباشرة، فإنها تكون قد تصرفت وفقاً لمتطلبات الحسية.

وفي كل مرة تطرح الطبيعة فيها مطلبا وتسعى إلى مفاجأة الإرادة بواسطة القوة الغاشمة للإحساس، يكون من مهمة الإرادة أن تلزمها السكون إلى أن يقول العقل كلمته في الأمر. والإرادة لا تعرف مسبقاً إن كان حكم العقل سينطق *لصالح* أو *ضد* مصلحة الحسيّة، ولهذا السبب بالذات يكون عليها أن تظل ملتزمة باحترام تلك الخطة إزاء كل إحساس دون استثناء، وأن ترفض كل سببية مباشرة للطبيعة في أي موضع تكون فيه هي *الدافع* إلى الفعل. ومن خلال كسر شوكة الرغبة التي تسعى بأقصى ما يمكن من السرعة إلى تحقيق غرضها مفضّلة مراوغة سلطة الإرادة، ومن خلال ذلك فقط يعرب الإنسان عن استقلاليته، ويثبت أنه كائن أخلاقي لا يرغب مجرد رغبة أو يكره مجرد كراهية، بل يكون عليه دوماً أن **يريد** الرغبة كما الكراهية.

غير أن مجرد استشارة العقل أذًى للطبيعة التي هي حاكم كفء في قضيتها الخاصة ولا تريد أن ترى أحكامها تخضع لأية سلطة قضائية أخرى. وبالتالي فإن كل فعل إرادي يطرح مسائل تتعلق بمملكة الرغبة أمام المنتدى الأخلاقي، يكون بمعنى ما *مناقضاً للطبيعة*، لأنه يجعل من الضروري شيئاً عرضياً، ويمنح قوانين العقل صلوحية القرار في قضية لا تستطيع أن تقضي فيها إلا قوانين الطبيعة، وقد قضت فيها فعلا. ذلك أنه، وبقدر ما لا يولي العقل اهتماماً في تشريعاته إلى الكيفية التي يمكن أن تستقبلها بها الحواس، لا تحفل الطبيعة في سن قوانينها بالطريقة التي ستجعلها موافقة لمتطلبات للعقل المحض. ففي كل منهما تسود ضرورة تختلف عن الثانية، ولن تكون كذلك إذا ما سمحت إحداهما لنفسها بأن تجري تغييرات إرادية على الأخرى. لذلك لا يكون بوسع العقل الأكثر

صرامة، وأيا كانت المقاومة التي يبديها تجاه الحواس، أن يقمع الإحساس نفسه، والرغبةَ نفسها، بل يرفض فقط تأثيرها على قرارات إرادته؛ فبالوسائل الأخلاقية يمكنه أن يجرد *الغريزة من سلاحها*، أما *تلطيفها* فلا يتم له إلا بالوسائل الطبيعية. ولاشك أنه يستطيع بواسطة قوته المستقلة أن يمنع القوانين الطبيعية من أن تغدو ملزمة لإرادته، لكنه لا يستطيع البتة أن يغيّر شيئاً في تلك القوانين.

وفي تلك الانفعالات «حيث تفعل الطبيعة *أولا*، ثم تسعى إما إلى *مراوغة* الإرادة أو إلى اجترارها *قسراً* إلى جانبها، لا يمكن لأخلاقية الطبع أن تعبر عن نفسها إلا من خلال *المقاومة*، وأن لا يكون لها من إمكانية للحيلولة دون أن تحد الغريزة من حرية الإرادة إلا من خلال وضع حدود للغريزة»[(١)] لا يكون التوافق مع قانون العقل في الانفعالات ممكناً إذاً إلا من خلال التناقض مع متطلبات الطبيعة. وبما أن الطبيعة لا تتراجع أبداً عن مطالبها لأسباب أخلاقية، وأن كل شيء يظل تبعا لذلك كما هو عليه، أيا كان تصرف الإرادة حياله، فإنه لن يكون هناك من توافق ممكن بين الميل والواجب، وبين العقل والحسّ، ولا يكون بإمكان الإنسان بالتالي أن يتصرف هنا بكامل طبيعته المنسجمة، بل بطبيعته العاقلة دون غيرها. ولا يكون فعله في هذه الحالة إذاً ***جميلاً أخلاقياً***، لأن جمال الفعل يتطلب أن يكون الميل أيضاً عنصراً مشاركاً بالضرورة، في حين نراه يقف موقف المعارض هنا. إلا أنه يتصرف على نحو ***عظيم أخلاقياً***، لأن كل ما يشهد على غلبة الملكة العليا على الملكة الحسية، بل وحده ما يشهد على ذلك، يكون عظيماً.

---

(١) من المحتمل جدا أن تكون هذه الجملة التي يوردها شيللر هنا بين معقّفين دون إحالة على مصدرها، مقولة لكنط.

ينبغي على ***الروح الجميلة*** إذاً أن تتحول في الانفعال إلى روح *سامية*، وذلك هو المحك الصادق الذي يمكننا من تمييزها عن ***القلب الطيّب*** **أو** ***الطبع الكريم***. وإذا ما وجد الميل لدى شخص ما نفسه موافقاً للعدالة، لأن العدالة جاءت لحسن الحظ موافقة للميل، فإن الغريزة الطبيعية ستمارس في الانفعال سلطة إكراه كليّة على الإرادة، وحيثما تكون هناك ضرورة لتضحية، تكون الأخلاق، لا الحسيّة، هي التي تتحملها. أما إذا ما كان العقل نفسه، وكما هو الحال لدى طبع جميل، هو الذي *أخضع* الميول إلى سلطته *وعهد فقط* بالمقود إلى الحسية، فإنه سيكون بإمكانه دوماً أن يستعيده حالما تنزع الغريزة إلى استغلال سلطتها بما يتجاوز حدود ذلك التفويض. وتنحدر فضيلة الطبع في الإحساس إذاً إلى مرتبة مجرّد نتاج طبيعي، وتتحول الروح الجميلة إلى كيان بطوليّ، وترتقي إلى منزلة الذكاء الصرف.

التحكم في الغرائز بواسطة القوة الأخلاقية هو *الحرية العقلية*، ويكون *الوقار* هو تعبيرها عن نفسها في الظاهرة.

إن القوة الأخلاقية في معناها الصارم غير قابلة للتصوير، ذلك أنه لا يمكن تجسيد الميتاحسي داخل العالم الحسيّ. إلا أنه يمكن عرضها بصفة غير مباشرة على الفهم بواسطة علامات حسية، كما هو الحال فعلا بالنسبة لوقار البناء الإنساني.

ترافق الغريزةَ المتهيجة، تماماً مثل انفعالات القلب، حركاتٌ في الجسد، بعضها سابق على الإرادة وبعضها مجرد حركات عاطفة، جميعها غير خاضعة بالمرة لسلطتها. وبما أن لا الإحساس ولا الرغبة والنفور تعود بالنظر إلى الإرادة الحرة في الإنسان، فإنه لا يستطيع بالتالي أن يكون له تحكم في تلك الحركات المرتبطة بها بصفة مباشرة.

لكن الغريزة لا تظل متوقفة عند مجرد الرغبة، بل تسعى بسرعة وإلحاح إلى تحقيق غرضها، وستسارع بنفسها، إن لم يقابلها العقل المستقل بأية مقاومة، إلى *التعجيل* بإنجاز تلك الحركات بما فيها تلك التي من المفترض أن تعود الكلمة الفصل فيها للإرادة دون غيرها. ذلك أن غريزة البقاء تظل تصارع بدون انقطاع من أجل انتزاع السلطة التشريعية في المجال الذي تحكمه الإرادة، وتنزع إلى بسط سيطرتها المفرطة على الإنسان كما على الحيوان.

نجد إذاً حركات من نوعين وأصلين مختلفين في كل انفعال تؤججه غريزة البقاء في الإنسان: أولها تلك التي تصدر عن الإحساس مباشرة، وتكون بالتالي لاإرادية تماما؛ وثانيهما تلك التي من المفترض، وفقاً لنوعها، أن تكون أو أن تستطيع أن تكون إرادية، لكن الغريزة العمياء نجحت في انتزاعها من الحرية. تتصل الأولى بالانفعال نفسه وتكون بموجب ذلك مرتبطة به حتما؛ أما الثانية فلها بالأحرى علاقة بسبب وبموضوع الانفعال، لذلك تكون عرضية ومتغيّرة، ولا تستطيع أن تمثل علامات ثابتة له. لكن، ولأن كلا النوعين، وبمجرد أن يتم تحديد الموضوع، يكونان ضروريّين للغريزة الطبيعية، فإنهما يساهمان كلاهما إذاً في جعل التعبير عن الانفعال كلاً مكتملاً ومنسجماً.

أما إذا ما كانت الإرادة حائزة على قدر كاف من الاستقلالية كي تضع حدوداً للغريزة الطبيعية اللجوج، وأن تفرض حقها المشروع على سلطتها المتغوّلة، فإن كل الظاهرات التي ستنجم عن الغريزة المتهيجة في مجالها الخصوصي ستظل قائمة، لكنها ستفقد كل تلك التي أرادت الاستيلاء عليها داخل مجال تشريعي أجنبي. وستغدو الظاهرات إذاً في حالة من التضارب وعدم الانسجام، غير أنه داخل تناقضها بالذات يكمن التعبير عن الملكة الأخلاقية.

لنفترض الآن أننا نلاحظ لدى شخص ما أشنع أنواع الإحساسات المتصلة بالحركات التي تنتمي إلى النوع اللاإرادي المطلق؛ لكن في حين تغدو أوردته متشنجة، وعضلاته متوترة، وصوته مختنقا، وصدره مهتزا وأسفل بطنه منسحقا، تكون حركاته الإرادية ناعمة، وسحنته منفرجة، وعيناه وجبينه ينضحان سكينة. ولو لم يكن الإنسان غير مجرد كائن حسي لكانت كل ملامحه وحركات جسده منسجمة مع بعضها البعض إذ هي جميعها مرتبطة بسبب واحد، ويكون عليها في هذه الحالة إذاً أن تعبر كلها عن المعاناة. لكن، وبما أن علامات السكينة تتجاور مع علامات المعاناة، وحيث أن علة واحدة لا يمكنها أن تكون مصدراً لنتائج متناقضة، فإن ذلك التناقض الذي تبدو عليه الملامح يدل على وجود تأثير لقوة تكون مستقلة عن الألم، ومتفوقة على تلك الانطباعات التي نرى الحواس خاضعة لسيطرتها. غير أنه، وعلى هذا النحو فإن ***السكينة داخل المعاناة***، بصفتها حاملا للوقار، تصبح، وإن بصفة غير مباشرة ومن خلال الاستنتاج العقلي فقط، تجسيداً للذكاء الذي في الإنسان وتعبيراً عن حريته.

لكن ليس في المعاناة في معناها الضيق فقط، حيث لا تعني هذه العبارة غير التأثرات المؤلمة، بل في كل اهتمام قوي آخر للطاقة الراغبة، يكون على العقل أن يبرهن عن حريته، ويكون الوقار هو المعبر عنها. والإحساس المريح يتطلبها بنفس القدر الذي يفترضها به الإحساس الأليم، لأن الطبيعة تسعى إلى فرض سيادتها في كلا الحالتين، ويكون على الإرادة إذاً أن تكبحها. والوقار يتعلق *بالشكل* وليس بمحتوى الإحساس، لذلك يمكن أن يحدث أن أحاسيس محمودة من حيث المحتوى غالباً ما ترى نفسها تنحط عن قلة وقارٍ إلى مستوى السوقي والوضيع، وذلك عندما يدع المرء نفسه ينساق إليها دون تحفظ.

وليس من النادر، بالمقابل، أن تستطيع أحاسيس مذمومة أن ترتقي إلى تخوم الجلال حالما تُبين في شكلها عن سيطرة العقل على أحاسيسه.

في حالة الوقار يتصرف العقل **كسيد** داخل الجسد، إذ يكون عليه أن يفرض استقلاله في وجه الغريزة الغاشمة التي تمضي إلى الفعل من دونه وتسعى جهدها إلى التملص من عبء سيطرته. بينما سيكون أكثر *سخاء* في ممارسة سيادته في حالة البهاء، لأنه يكون هو الذي يحرك الطبيعة ولا يلاقي أية مقاومة ينبغي عليه أن يخضعها. غير أن الطاعة وحدها هي التي تكون جديرة بالتسامح، والصرامة لا يبررها غير *التمرد*.

يكمن البهاء في حرية *الحركات الإرادية*، والوقار في *السيطرة على الحركات اللاإرادية*. يترك البهاء للطبيعة، حيث تنفذ أوامر العقل، ظاهرَ حركة طوعية؛ أما الوقار فيخضعها للعقل هناك حيث تريد أن تكون مسيطرة. وحيثما تشرع الغريزة في الفعل وتسمح لنفسها بالتدخل في مجال الإرادة، لا يحق للإرادة أن تبدي *أي تسامح*، بل يكون عليها أن تبرهن على استقلالها بأشد ما يمكن من المقاومة. لكن حيث تبدأ الإرادة، وتنخرط الحسية في الاشتغال وفقاً لإملاءاتها، لا يحق لها أن تبدي أي تشدّد، بل تسامحا. إنها بعبارة مختصرة القانون الذي يحكم العلاقات بين الطبيعتين المختلفتين في الإنسان كما يعبر عن نفسه في الظاهرات.

وهكذا يكون الوقار مطلوبا وحضوره أكثر تجسداً في المعاناة (*pathos*)، بينما يكون الوقار مطلوباً وأكثر حضوراً في السلوك (*ethos*)؛ ذلك أن حرية الروح لا تكشف عن نفسها إلا في المعاناة، وفي العمل وحده تكشف حرية الجسد عن نفسها.

وبما أن الوقار تعبير عن المقاومة التي تواجه بها حرية العقل

الغريزة، التي ينبغي بالتالي اعتبارها قوة تستدعي المقاومة وتجعلها أمراً ضرورياً، فإنه (الوقار) سيكون مضحكا، حيث لا تكون هناك تلك القوة التي يجب الصراع ضدها، وسيكون شيئاً جديراً بالاحتقار، حيث لم يعد هناك من *إمكانية لوجود* تلك القوة. نحن نسخر من الممثل (أيّاً كانت شخصيته ومكانته) الذي يفتعل شيئاً من الوقار حتى في تأدية الأفعال الأكثر تفاهة. ونحتقر الأنفس الحقيرة التي، وهي تؤدي واجباً عاديّاً لا يعدو كونه غالباً مجرد تخلص من حقارة، تبتز وقاراً لنفسها ثمناً لذلك.

وعلى العموم ليس وقاراً ما يطلبه المرء في الحقيقة من وراء الفضيلة، بل بهاء. فالوقار حاصل تلقائيا من خلال الفضيلة، التي تفترض من حيث محتواها سيادة للإنسان على غرائزه. بل إن الحسية ستجد نفسها أثناء ممارسة واجبات أخلاقية في حالة من الإكراه والقهر، خاصة هناك حيث يكون عليها أن تقدم تضحيات مؤلمة. لكن، وبما أن مثال الإنسانية الكاملة لا يتحمل أية مواجهة، بل يفترض بالأحرى انسجاما بين الحسي والأخلاقي، فإنه لا يتلاءم والوقار الذي، من حيث هو تعبير عن المواجهة بينهما، لا يفعل سوى إبراز الحدود؛ إما الحدود الخصوصية للذات، أو الحدود العامة للإنسانية.

إذا ما كنا إزاء الحالة الأولى، ويكون الأمر متعلقاً فقط بعدم قدرة الفرد على جعل الواجب والميل يتوافقان خلال العمل، فإن ذلك العمل سيرى نفسه يفقد من قيمته الأخلاقية بقدر ما يكون هناك من صراع، أي من وقار يتدخل في ممارسة ذلك العمل. ذلك أن حكمنا الأخلاقي يخضع كل فرد لمقاييس النوع في مجمله، ولا يكون هناك من حدود يُسمح بها للإنسان غير حدود الإنسانية.

أما إذا ما كنا إزاء الحالة الثانية، ولا يكون هناك من إمكانية لجعل عمل ما ينسجم مع متطلبات الطبيعة دون إسقاط لمفهوم الطبيعة الإنسانية، فإن المقاومة التي سيبديها الميل تغدو ضرورية، ولن يكون هناك غير مشهد الصراع الذي يستطيع أن يلوّح لنا بإمكانية الانتصار. ونكون هنا إذاً في انتظار تعبير عن الصراع داخل الظاهرة، ولا ندع أنفسنا نقتنع أبداً بالاعتقاد في فضيلة حيث لا نلمح حتى ما يعبر عن إنسانية. وبالتالي، حيث يكون الواجب هو الذي يحكم عملا سيؤذي الحسية حتما، يكون الجد هناك هو الذي يسود وليس اللعب، وهناك تغدو الخفة في ممارسة ذلك الفعل مزعجة أكثر مما تكون مصدر متعة؛ وبالتالي لن يكون البهاء هو المعبر عن ذلك، بل الوقار. وفي العموم يكون القانون هنا هو أنه على الإنسان أن يؤدي ببهاءٍ كل ما يمكنه أن ينجزه داخل حدود إنسانيته، وأن يؤدي بوقار كل ما يفرض عليه إنجازه أن يتجاوز إنسانيته.

وكما نطالب الفضيلة بالبهاء، نطالب الميل بالوقار. فالبهاء شيء طبيعي في الميل، بقدر ما يكون الوقار طبيعيا في الفضيلة، ذلك أنه حسيّ من حيث المحتوى، ملائم للحرية الطبيعية وعدو لكل توتر. وحتى أكثر الناس فجاجة لا يكون خلوا من قدر بعينه من البهاء، عندما يحركه الحب أو أي انفعال شبيه بذلك. وأين يمكننا أن نجد بهاءً أكثر مما نجد لدى الأطفال، مع أن كل شيء فيهم مسيّر بقيادة الحسية. لكن الخطأ الأكبر هو أن يتمكن الميل من أن يجعل من حالة التقبل السلبي الحالة الطاغية بالنهاية، وأن يخنق حرية العقل، وتنجر عنه حالة خمول عامة. ولكي يكسب لنفسه في إحساس نبيل ما احتراما لا يستطيع أن يحققه له غير مصدر *أخلاقي*، يكون على الميل أن يتحالف دوماً مع الوقار. لذلك يطالب العاشق بوقار من موضوع محبته. فالوقار وحده هو

الذي يضمن له أن لا تكون ***الحاجة هي التي تدفع به إليه اضطراراً***، بل ***الحرية هي التي تختاره***؛ ـ أن **لا يرغب فيه كشيء، بل يثمّنه كشخص.**

نطالب بالبهاء ممن يُلزِم، وبالوقار من الملزَم. لابد على الأول، من أجل التنازل عن امتياز مهين للطرف الثاني، أن يجعل الفعل الناجم عن قراره غير النفعي ينزل إلى مستوى الفعل *العاطفي* من خلال القسط الذي يمنحه فيه إلى الميل، ويعطي انطباعا من خلال ذلك بأنه الطرف الرابح في ذلك العمل. وينبغي على الثاني، كي لا يهين الإنسانية (التي تمثل الحرية حصنها المقدّس) من خلال شخصه بسبب التبعية التي يجد نفسه فيها، أن يجعل من مجرد الانسياق إلى الغريزة فعل إرادة، وهكذا يكسب لنفسه ما يظهره من فضل.

ينبغي أن نحاسب الخطأ ببهاء، وأن نعترف به بوقار. أما إذا ما فعلنا العكس فإن ذلك سيبدو كما لو أن طرفا يكون قد نال أكثر مما يستحق، بينما يظل إحساس الثاني دون ما يتطلبه ذنبه. وإذا ما أراد القوي أن يكون محبوبا فلا بد له من أن يلطّف تفوقه بشيء من البهاء. وإذا ما أراد الضعيف أن يكون محترما فسيكون عليه أن يعوّض عن ضعفه بالوقار. وعموما يسود الاعتقاد بأن الوقار من خصائص العرش، وأن الجالس فوقه ينتظر من حاشيته ومستشاريه وأنجيّته بهاءً. إلا أن ما يمكن أن يكون حسناً ومحموداً في مملكة السياسة لا يكون دوماً كذلك في مملكة الذوق. وحتى الملك نفسه لا يلج هذه المملكة الأخيرة، إلا عندما ينزل عن عرشه (ذلك أن لكراسي العرش امتيازاتها)، وحتى مُمالق البلاط المتذلل يمكنه أن يأوي إلى سقف الحرية المقدسة للذوق حالما يستيقظ في داخله الإنسان. إلا أنه سيكون من المفيد أن تعوض المملكة الأولى عن نواقصها بما يوجد من فائض لدى الثانية، وأن تمنحها من الوقار بمقدار ما تحتاج هي من بهاء.

وبما أنّ لكلّ من الوقار والبهاء مجاله الخاص والمختلف، الذي يتجسد فيه، فإنهما لا يقصيان أحدهما الآخر في الشخص الواحد، ولا حتى في الحالة النفسية الواحدة لشخص ما؛ بل إن البهاء وحده هو الذي يستطيع أن يضفي على الوقار مصداقيّته، والوقار وحده هو الذي يستمدّ منه البهاء قيمته.

ينبئ الوقار في حد ذاته، وحيثما التقينا به عن تقييد ما للغرائز والميول. أما عما إذا لم يكن ذلك الذي نعتبره انضباطاً في الحقيقة تحجراً في ملكة الإحساس (قسوة)، وإذا ما نحن بالفعل إزاء استقلالية أخلاقية ولسنا بالأحرى أمام هيمنة إحساس آخر، أي توتر مقصود يهدف إلى كبح إحساس حاضر، كل هذه الشكوك لا يمكن أن يبددها غير البهاء عندما يكون مقترنا بذلك الوقار. فالبهاء ينبئ عن نفس هادئة ومنسجمة مع ذاتها، وعن قلب حسّاس.

وعلى النحو نفسه ينبئ البهاء في حد ذاته عن قابلية نشطة في ملكة الإحساس، وعن انسجام في الأحاسيس. لكن عما إذا كانت الأخلاق هي التي أفرزت هذا الانسجام السائد بين الأحاسيس، وليس بالأحرى ضرب من خمول في العقل هو الذي يسمح بهذا القدر الكبير من الحرية للحواس ويفتح القلب لكل الأحاسيس، فذلك ما لا يضمنه لنا سوى الوقار المقترن بالبهاء. ففي الوقار تبرهن الذات عن نفسها كقوة مستقلة، وفيما هي تقيّد *عربدة* الحركات اللاإرادية تخبر الذات بأنها لا تسمح إلا بحرية الحركات الإرادية فقط.

عندما *يلتقي* البهاء والوقار في شخص واحد، الأول مدعوماً بالجمال المعماري والثاني بالقوة، يكون التعبير عن الإنسانية قد اكتمل في ذلك الشخص، ويغدو متحققاً هناك، مبرّراً في عالم العقل، ومنعتقاً

في الظاهرة. هنا يتلاصق القانونان ويتلامسان، بما يجعل الحدود تمحي في ما بينهما. وفي إشعاع ملطّف تطلع حرية *العقل* من الابتسامة المرتسمة على الشفتين، ومن النظرة التي لانت حيويتها، وعلى الجبين الوضّاح؛ وبحركة وداع جليلة تنسحب *الضرورة الطبيعية* عن المهابة النبيلة لصفحة الوجه. وفقاً لهذا النموذج المثالي للجمال الإنساني تشكلت الأعمال الفنية للعصور القديمة، وذلك ما نستطيع التعرف عليه بسهولة في الشكل القدسي لعمل مثل نيوبي[١]، وفي أبولو البلفدير، والعبقرية المجنحة في غاليريا بورغيزي، وفي ربة الإلهام في متحف قصر باربريني.

حيث يلتقي البهاء والوقار تتلاقفنا بالتناوب حركتا الميل والنفور: منجذبين ككيانات عقلية، ومدفوعين كطبائع حسية.

يعرض علينا البهاء مثالاً عن تبعية الحسي للأخلاقي تكون محاكاته قانوناً بالنسبة إلينا، لكنه في الآن نفسه يفوق طاقاتنا الجسدية. وذلك الصراع بين حاجات الطبيعة ومتطلبات القانون، ونحن نعترف بصلوحيتها، تجمّد الحسية وتوقظ ذلك الإحساس الذي نسميه *احتراماً* ويكون ملازما للوقار.

أما في البهاء، وكما في الجمال عامة، فإن العقل يجد تلبية لمتطلباته

(١) نيوبي هي ابنة تانتالوس ملك فريجيا وأخت بيلوبس ملك بيلوبونيز وزوجة أمفيون الطيبي. لها سبعة أبناء وسبع بنات كانت تفخر بجمالهم وجعلها الغرور تسخر من ليتو لأن لها ابنا واحدا هو أبولو وابنة واحدة هي آرتميس فاستفزهم هذا وانتقموا من نيوبي بأن قتلوا أبناءها (قتل أبولو الأبناء وقتلت أرتميس البنات) وظلت جثثهم غير مدفونة لتسعة أيام ثم دفنتهم الآلهة، وعادت نيوبي إلى وطنها وظلت تبكى حتى حولها إلى حجر حيث تبكي على خسارتها للأبد. يذكر هوميروس تلك الوقائع في الإلياذة، وكذلك أوفيد وأبولودوروس.

في الحسية، وخلافا لكل توقعاتنا، تظهر له إحدى أفكاره متجسدة في الظاهرة. هذا الانسجام غير المتوقع بين عرضية الطبيعة والضروة العقلية يثير فينا إحساساً بالاستحسان المرح (*الرضا*)، إحساسٌ يبدد الحس، لكنه ينعش ويشغل العقل، ويتبعه حتماً انجذاب إلى الموضوع الحسي. ذلك الانجذاب نسميه عطفا ـ *حبّا*؛ إحساس ملازم للبهاء والجمال.

في الجاذبية (لا السحر، بل الجاذبية الشبقية: الإثارة) تكون هناك مادة حسية تُعرض نفسها على الحسّ، وتعده بإشباع حاجة، يعني لذّة. هكذا يغدو الحس متجها بكل قواه إلى الالتحام بالحسي، وتنشأ *الرغبة*؛ إحساس مثير بالنسبة للحواس، لكنه مخدّر للعقل.

يمكننا أن نقول عن الاحترام أنه ينحني أمام موضوعه؛ أما عن الحب، إنه *يميل* إليه. في الاحترام يكون العقل هو الموضوع، والطبيعة الحسية هي الذات. في الحب يكون الموضوع حسيا، والذات هي الطبيعة الأخلاقية. أما في الرغبة فيكون الموضوع والذات حسيّين.

فالحب وحده يكون إذاً إحساساً حرّاً، لأنّ نبعه الصافي ينحدر مباشرة من موطن الحرية؛ من طبيعتنا القدسيّة. فليس الصغير والوضيع هو الذي يقيس نفسه هنا بالعظيم والسامي، ليس الحس، وقد أصابه الدّوار هو الذي يرنو بنظره إلى أعالي قانون العقل؛ بل هو *مطلق العظمة* نفسه وهو يرى صورته تحاكى في البهاء والجمال، ويجد رضاه في الأخلاق؛ إنه القانون نفسه: *الإله* في داخلنا وهو يلعب بصورته الخاصة داخل العالم الحسي. تكون النفس في حالة انفراج في الحب، بينما تكون متوترة في الاحترام؛ لم يعد هناك من شيء يضع حدودا، لأنه ليس هناك من شيء فوق مطلق العظمة، والحسية التي يمكنها وحدها أن تضع حدوداً هنا، تكون في البهاء والجمال في انسجام مع افكار العقل.

إن الحب نزول، بينما يكون الاحترام صعودا. لذلك لا يستطيع الإنسان السيء أن يحب، بينما يكون بإمكانه أن يحترم الكثير؛ ولذلك لا يستطيع الخيّر أن يحترم ما لم يكن بإمكانه أن يحتضن موضوعه بحب. إن الروح النقية لا تستطيع إلا أن تحب، لا أن تحترم؛ والحس لا يستطيع إلا أن يحترم، لكنه لا يحب.

وإذا ما كان الإنسان الواعي بذنبه يحيا بصفة دائمة داخل الخوف من أن يلتقي في العالم الحسي بالقانون الذي في داخله، ويرى في كل ما هو عظيم وجميل وحميد عدوا له، فإن الروح الجميلة لا تعرف سعادة أكثر حلاوة من أن ترى ما هو مقدس فيها يحاكَى أو يتحقق في الخارج وأن تحتضن صديقها الخالد في العالم الحسي. إن الحب هو أكثر الأشياء كرما وأنانية في الآن نفسه داخل الطبيعة: الأكثر كرما، لأنه لا يتسلم شيئاً من موضوعه، بل يمنحه كل شيء، لأن العقل المحض لا يستطيع إلا أن يهب، لا أن يتسلم؛ وهو الأكثر أنانية، لأنه، وعلى الدوام لا يبحث في موضوعه إلا عن ذاته، ولا يحتفي فيه إلا بذاته.

لكن، ولأن المحب لا ينال من المحبوب إلا ما كان قد وهبه هو نفسه، فإنه يحدث أحياناً أيضاً أن يهبه ما لم يستلم منه. إن الحس الخارجي يعتقد أنه يرى ما لا ينكشف إلا للباطني؛ تصبح الأماني المشتعلة إيمانا، وفائضُ ذات المحب يحجب بهاء المحبوب. لذلك غالباً ما يكون الحب عرضة للوهم، وهو ما لا يحدث إلا نادراً للاحترام والرغبة. وطالما يظل الحس الباطني يعمل على تهييج الحس الخارجي، يظل سحر العشق الأفلاطوني قائما، ولا تنقصه غير الديمومة كي يتحول إلى غبطة الكائنات الخالدة. لكن حالما يكف الحس الباطني عن إيصال رؤاه إلى الحس الخارجي، يعود هذا الأخير إلى مجال حقوقه ويشرع في المطالبة بمستحَقّه: *المادة*. والنار التي ولعتها فينوس السماوية سيتم

استعمالها الآن من طرف فينوس الأرضية، وتنتقم الغريزة الطبيعية لنفسها من الإهمال الطويل الذي لحقها، وليس نادراً أن تفعل ذلك من خلال سيطرة لا يقيدها قيد. وبما أن الحسّ لا يُخدع أبدا، فإنه سيرفع ذلك الامتياز في وجه منافسه النبيل بغرور فج، ويكون على قدر كاف من الجسارة كي يدعي أمامه بأنه قد أوفى من جهته بذلك الذي سيظل ديْناً على الحماسة الأخلاقية.

يحول الوقار دون أن يتحول الحب إلى رغبة. والبهاء يحمي من أن يتحول الاحترام إلى خشية.

لا ينبغي على الجمال الحقيقي والبهاء الحقيقي أن يتحولا إلى رغبة. فحيثما تدخلت هذه الأخيرة لابد أن يكون هناك نقص إما في المهابة لدى الموضوع، أو في أخلاقية الأحاسيس لدى المشاهد.

عادة ما يتم الخلط بين الجاذبية والبهاء والدلال ويعتبرها الناس شيئاً واحدا، والحال أنها ليست كذلك، أو أنها على الأقل لا ينبغي أن تكون كذلك، ذلك أن المفهوم الذي تعبر عنه قابل لعدد متنوع من الدلالات تستوجب تسميات متنوعة.

هناك دلال ***منشّط***، ودلال ***مهدّئ***. يقع الأول على تخوم الإثارة الحسية، والإعجاب الذي يلقاه بإمكانه أن ينحلّ بسهولة في الشهوة إن لم يكبحه الوقار. هذا النوع من الدلال يمكن أن يسمى ***سحرا***. إن شخصاً مفرط الانفراج لا يستطيع أن يتحرك من لدن نفسه بواسطة قوة باطنية، بل يكون عليه أن يتقبل مادة من الخارج ويسعى إلى استعادة طاقته الحيويته المفقودة من خلال تمارين سهلة للخيال، وحركات مرور سريعة من الإحساس إلى الفعل. وذلك هو ما يحصل عليه من خلال

معاشرته لشخص *جذّاب* يستطيع من خلال هيأته ومحادثاته أن يحرك البركة الراكدة لخياله.

أما الدلال المهدئ فيقع على تخوم الوقار، بما هو يعبر عن نفسه في تلطيف الحركات المتوترة. إليه يتوجه الإنسان المتوتر، وفي حضنه المفعم سلاما تتبدد الزوبعة الهوجاء للنفس المتهيجة. وهذا النوع من الدلال يمكن أن يسمى ***بهاء***. يتلاءم مع السحر الفكاهة الضاحكة ومنخس السخرية اللاذعة؛ ويتلاءم مع البهاء العطفُ والحبُّ. فنرى سليمان[1] يتوله في قيود عشقه لروكسلان، وروح عطيل المتأججة تركن إلى الراحة في الحضن الرقيق لديسديمونه.

ويعرف الوقار أيضاً درجات عديدة، فيتحول إلى ***نبالة*** هناك حيث يقترب من ملامسة البهاء والجمال، وإلى *عظمة* هناك حيث يغدو على حدود الفظاعة.

إن أرقى درجة للبهاء هو ***الأخّاذ***؛ وأرقى درجة للوقار هي ***المهابة***. ومع الأخاذ نغيب بنحو ما عن أنفسنا ونذوب في الموضوع. إن المتعة القصوى للحرية أمام الأخّاذ تلامس النقطة التي نفقدها فيها كليّا؛ وسكرة العقل تجاور ذهول اللذة الحسيّة. بينما المهابة تضع أمام أعيننا قانونا يرغمنا على النظر في أنفسنا. أمام الإله الحاضر لا نستطيع سوى أن نخفض أبصارنا، وننسى كل شيء ما عدا أنفسنا، ولا يكون لدينا من إحساس إلا بالعبء الثقيل لوجودنا.

إن المقدس وحده هو الذي تكون له مهابة. وإذا ما استطاع إنسان ما

---

(١) السلطان سليمان القانوني الذي عرف بولهه بالمحضية روكسلان التي أصبحت زوجة له وكان لها تأثير كبير على قراراته السياسية وسياسة السلطنة عامة.

أن يجسد لنا ذلك المقدّس، فسيكون عندها ذا مهابة، وحتى إن لم تستجب ركبتانا فإن عقلنا يسبقهما إلى الركوع أمامه. إلا أنه سرعان ما يستقيم واقفا من جديد حالما يتراءى له أبسط أثر لنقص بشريّ في موضوع إجلاله؛ لأنّ لا شيء مما لا يكون عظيما إلا نسبياً سيحقّ له له أن يسحق كبرياءنا.

إن مجرد القوة، أيا كانت عظمتها وفظاعتها، لا تستطيع أبداً أن تكون مصدر مهابة. فالقوة لا يكون لها تأثير إلا على الكائن الحسي، أما المهابة فتسلب العقل حريته. وإن إنساناً بمستطاعه أن يمضي على حكم بالإعدام لا يكتسب بذلك أية مهابة في نظري، طالما أظل أنا نفسي كما ينبغي علي أن أكون. وستكون سلطته عليّ لاغية لمجرد أن أريد ذلك. أما من يجسد لي الإرادة الخالصة من خلال شخصه، فذلك سأظل أنحني أمامه حتى في العالم الأخروي إن أمكن ذلك.

يقف البهاء والوقار على ذرى عليا من القيمة تجعل الغرور والحمق لا يجرؤان على محاكاتهما. لكنّ هناك طريقاً *واحدة* لذلك، وهي محاكاة الحالات الذهنية والنفسية التي يعبران عنها. وكل ما عدا ذلك لا يكون غير تقليد قِرديّ، وسيفضح نفسه بسرعة من خلال المبالغة.

وكما يؤول افتعال الجلال إلى *التفخيم*، وافتعال النبالة إلى *الحذلقة*، كذلك يتحول البهاء المفتعل إلى تغنّج، والوقار المفتعل إلى *فخفخة* وجديّة متصلّبة.

فالبهاء الحقيقي يكون *طيّعا* وودوداً لا غير، بينما المزيّف *زئبقيّ*. والبهاء الحقيقي لا يفعل سوى *الرفق* بأدوات الحركة الإرادية، ولا يريد أن يتجاوز مجاناً على حرية الطبيعة؛ أما البهاء المزيّف فلا يملك رقة القلب التي تجعله يحسن استعمال أدوات الإرادة، وكي يتفادى الظهور بمظهر القسوة والثّقل، يفضل أن يضحي بشيء من هدف الحركة، أو

يسعى إلى تحقيقه من طرق *مداورة وملتوية*. وبينما ينفق الراقص غير *المقتدر* في أداء ثلاثية[(١)] قدراً هائلاً من الطاقة كما لو كان يسحب رحى طاحونة، ويرسم بذراعية وقدميه زوايا حادة، كما لو أن الأمر يتعلق هنا بدقة هندسية صارمة، يظهر *الراقص المفتعل* غاية من الضعف في أدائه، كما لو أنه يخشى أرضية الخشبة، ولا يؤدي بيديه وقدميه غير حركات ملتوية متثنّية تجعله موشكاً على التسمر في موقعه لا يخطو خطوة عنه. والجنس الأنثوي الذي له امتياز حيازة البهاء الحقيقي غالباً ما يكون الأكثر اقترافا لشناعة البهاء المزيّف؛ غير أن هذا الأخير يكون أكثر إهانة عندما يُستعمل طُعما لاستدراج الرغبة. تتحول ابتسامة الدلال فيه إلى تكشيرة خسيسة، وحركات العين، التي تكون ساحرة عندما تنطق عن أحاسيس صادقة، تصبح هنا خدعة، والصوت المنغّم الذي يُطرب ويُذهل على فم صادق، يتحول إلى ترجيف مدروس ومصطنع، ومجمل موسيقى السحر الأنثوي إلى فن زينة خادعة.

وإذا ما كانت خشبات المسرح وقاعات الباليه المكان المناسب لمعاينة البهاء المفتعل، فإن دواوين الوزارات وقاعات محاضرات العلماء (في المدارس العليا بصفة أخص) هي الأمكنة الملائمة لدراسة الوقار المزيّف. فبينما يكتفي الوقار الحقيقي بردع هيمنة الانفعال، ولا يضع حدوداً للغريزة الطبيعية إلا حيث تنزع هذه الأخيرة إلى فرض سيطرتها على الحركات غير الإرادية، يبسط الوقار المزيف سيادته على الحركات الإرادية أيضاً بصولجان من حديد، ويقمع الحركات المعنوية التي تعتبر مقدسة بالنسبة للوقار الحيقي قمعه للحركات الحسية، ويبدد عن ملامح الوجه كل أثر للحركات الإيمائية للروح. ولا يكون شديداً تجاه الطبيعة

---

(١) رقصة من القرن السابع عشر ذات وزن ثلاثي الزمن.

المتمردة فقط، بل قاسياً ضد الطبيعة الخاضعة أيضاً، ويبحث عن عظمته المضحكة في الاضطهاد، وحيث لا يكون ذلك ممكنا، في التستر على هذا الأخير. وكما لو أنه قد قضى على نفسه عهداً بحقد عميق على كل ما هو طبيعة، يعمد إلى وضع الجسد داخل سجن من الأردية الطويلة ذات الثنايا العديدة تخفي مجمل البناء الجسدي للإنسان، ويعيق حركة الأعضاء بواسطة عُدّة منفّرة من الحلي الزائدة عن اللزوم، بل ويقضي حتى بحلاقة الشعر كي يعوّض تلك الهبة التي منت علينا بها الطبيعة بنتاج لحيلة الصنعة. وفي حين لا يبدي الوقار أي خجل من الطبيعة عموماً، بل من الطبيعة الفجة فقط، ويظل حراً ومنفتحاً دوماً، عندما تشع العينان بتعبيرات الإحساس، وترتسم على الجبين الفصيح سكينة العقل الهادئ، نرى الجدية القاتمة تخفي طبيعتها داخل ثنايا الحُجب، ويغدو صاحبها منغلقاً وغامضاً، ودائم المراقبة لملامحه على غرار الممثّل. تغدو عضلات وجهه متشنجة، ويختفي فيه كل تعبير طبيعي، ويصبح مجمل كيان الإنسان شبيها بظرف مختوم. لكن الوقار المزيف ليس مخطئاً كلياً في حرصه على فرض انضباط صارم على لعبة حركاته الإيمائية، ذلك أنه بإمكانها أن تفصح عما لا يود أن يراه ينكشف؛ حذر لا يكون الوقار الحقيقي في حاجة إليه البتة. فهذا الأخير يظل مكتفيا دوماً بالتحكم في الطبيعة، ولا يخفيها أبدا؛ بينما تسود الطبيعة لدى المزيّف بأكثر عنف *في الباطن*، بقدر ما يزداد إخضاعها *في الظاهر*(١)

---

(١) هناك مع ذلك *مهابة* في معناها الجيّد بإمكان الفن أن يستخدمها. ولا تتأتى هذه المهابة عن غرور الرغبة في أن يكون المرء مهمّاً، بل يكون غرضها *إعداد* النفس لشيء مهم. هناك حيث ينبغي أن يحدث انطباع مهم وعميق، ويكون على الشاعر أن يظل=

=حريصاً على أن لا يضيع شيء من ذلك، فيهيء النفس مسبقاً لتقبله، ويقصي كل ما من شأنه أن يكون مُلهيا أو سببا في الشرود، ويضع النفس في حالة من التوتر المفعم بالآمال. و *المهيب* على قدر عال من التحكم في ذلك، بمراكمة تحضيرات عديدة لا نستطيع أن نستشف غرضها، وبإبطاء مقصود لنسق التقدم، هناك حيث تطالب اللهفة بالإسراع. في الموسيقى ينشأ المهيب من خلال تتابع بطيء ومنتظم للأصوات القوية: توقظ القوة النفس وتُوترها، ويؤجل البطءُ الانفراج، وانتظام الإيقاع يجعل التلهف لا يلمح نهاية.

يغذي *المهيب* انطباع العظمة والجلال بقدر غير يسير، وذلك هو ما يجعله يستخدم بنجاح كبير من طرف الطقوس الدينية والروحانية. ومفاعيل النواقيس وموسيقى الجوق والأرغن غنية عن التعريف؛ لكن هناك أيضاً المهيب بالنسبة للعين، ألا وهو الفخامة مقترنةً بالفظاعة، كما يحدث في الطقوس المأتمية وكل المواكب العمومية التي تتمسك بصمت مطبق ونسق بطيء. (المؤلف).

الفهرس

هذا الكتاب

تتنزّل الكتابات النظرية لشيللر، وقد اخترنا منها ما بدا لنا أكثر اقتراناً بمجال الفنّ والإستطيقا، وما كان ملاصقاً للهواجس الخاصة لشاعر ومؤلف مسرحي، وتركنا جانباً عدداً هائلاً من النصوص التي تناول فيها شيللر مسائل فلسفية عامة رأينا أنه من الأفضل أن يعود إليها القارئ لدى أصحابها الأصليين: الفلاسفة، مثل فيخته وكنط مثلاً. وبطبيعة الحال، فإن المترجم ـ والمترجم غير بريء دوماً ـ لا يتحرك هو أيضاً دون دوافع خفية وهواجس قد تكون لها علاقة بما يجري من حوله في المجالات الفكرية والسياسية والاجتماعية عامة. ولعل تلك الهواجس هي التي وجهت اختياري لهذه النصوص وإقبالي على ترجمتها ونقلها إلى القارئ العربي.

